中國古代文體學
國際學術研討會論文集





《中国古代文学文体学国际学术研讨会论文集》

中山大學中文系

中國・廣州

2008 年 12 月

目　　录

第一组（文体学与文体形态研究）

第二组（各体文学与文学理论研究）

汪涌豪　　文体与古代文论范畴研究（存目）
李士彪　　论文体渗透论略（存目）
张高评　　破体、会通化成与创造思维——宋代诗词文体学之新诠释（存目）
张　健　　从《沧浪诗话》看宋代诗学的辨体理论（存目）
赵维江　　歌体词与诗体词——略论词体的成立与转型（存目）
谭美玲　　清人忆语体的来源与定位（存目）
陈建森　　元杂剧的文本交融与文体建构（存目）
刘再华　　李调元的《赋话》（存目）
王　祥　　南宋诗人的地理分布与文学史意义分析（存目）
魏爱莲　　明清才女语境中的广东才女：一个假设（存目）
曹　旭　　汉魏六朝文学研究三十年（存目）
陈国球　　跨越文体的「美典」——高友工的抒情传统论与中国文学研究（存目）
李腾渊　　试论有关20世纪中国文学史分期问题（存目）

古代文体学论纲

福建师范大学文学院　欧明俊

摘　要：古代文体学是专门研究中国古代文体的学问，可分三个层面，即文学文体学、文章文体学与文化文体学，归属于文学史、文学理论史或文化史。古代 “文体”概念，类似西方的“文类”概念，西方的“文体（style）”概念，则类似古代的“风格”概念。现代文体分类“四分法”，与古代文体“原生态”相差较大，造成流弊。散文、诗歌是最古老的基本文体、母文体、元文体，其他一切后生文体都是由母文体衍生的子文体。文体在不断地新生与淘汰过程中发展，文体演进是封闭性与开放性，纯洁性与包容性的统一，是逻辑性与非逻辑性的统一，它如同一条连续不断的长河，前后古今，双方之间不是“沟”、“界”，而是“环”，环环相连，是一种线性的演进，并非截然对立分明。应重视各文体间的渗透、融合，重视文体间双向“互动”及多向“交互”影响研究。“进化论”认为新文体必然胜过旧文体，过重“创新”而轻视传统，有局限性。正体与别体、变体、破体，兼体、合体、同题异体等现象，皆值得研究。某文体代表“一代之文学”，要看它是不是时代“中心文体”，对其他文体有没有较大的“文化辐射力”。“一代之文学”观念以“文体”代替“文学”，以一体代替众体，以文体演进史代替文学发展史，是片面的 。

关键词： 文体　文类　正体　原生态　淘汰

文体学是研究文体的学问，古今中外皆有文体学。“古代文体学”是专门研究中国古代文体的学问。“文”的不同内涵，纯文学的“文”，文章学的“文”，文化学的“文”。“体”的不同内涵，“体”指文体、体裁，总体上的体制、体式，或指作家个人诗文的“体”，如“半山体”、“诚斋体”，或流派的“体”，如“西昆体”、“台阁体”、“竟陵体”，或时代的“体”，如“元和体”、“元祐体”等。古代“体”概念是多义的，“体”并不都是文体学。“学”的不同内涵，学科的“学”，或研究学术的某一方面。

一

文体学可分三个层面，即文学文体学、文章文体学与文化文体学，文体学有广义与狭义之分。文体的文学特性研究，文体的纯体制、形式特征或语言研究，是狭义文体学，文体的文化特性研究，是广义文体学。文体学有内在规定性，是独特性、独立性与包容性、开放性的统一。

文体学研究的对象、范围和边界，一切与文体有关的问题皆是文体学研究的对象和范围。

文体学应有“边界”，即哪些不是文体学研究范围？如具体作品的题材、主题、构思特点、修辞手法等，即不属于文体学研究范围。古代文体学，区别于古代文学史，也区别于古代文学批评史、理论史，如无“边界”，即等同于古代文学史或文学批评史、理论史，文体学即失去独立价值。古代文体学的学科性质及学科归属，它归属于文学史、文学理论史，亦可归属于文化史。

古代文体学的体系：文体形态学，文体分类学，文体史学，文体创作学，文体语言学，文体修辞学，文体技法学，文体结构学，文体风格学，文体功能学，文体价值学，文体评点学，文体传播学，文体接受学，文体文化学，比较文体学，文体史料学等。

文体学研究的理论和方法，应重视古代文体的总体特征把握，总体演进规律的动态描述，以及各文体“关系”的研究，仅仅孤立研究各文体，是不够的。可分宏观文体学与微观文体学，动态文体学与静态文体学。

“文体”和“文类”既有区别，又有联系，概念须界定清楚。西方文类（genre）概念，是指诗歌、散文、小说、戏剧等体性不同的文学类型，每一文类均代表着特有的一套成规。“文体（style）”，是指一个作家或某一时代所表现出来的文学风格。Style，一般学者译为“风格”，徐复观先生认为“文体”更近乎 style 的英文原意。[①]中国古代的文类概念，是指文体的类型和具体文体的分类，不同文体可按不同标准分为不同类型，如曾国藩《经史百家杂钞》把文体分为“三门”，即著述门、告语门、记载门，“三门”即是三类。古代，文体分类学是文体学的重要组成部分。古代“文体”概念，类似西方的“文类”概念，西方的“文体（style）”概念，则类似中国古代的“风格”概念。如古代散文、韵文，多是文类概念，不像现代散文、诗歌，是文体概念。古代，散文类下的序、记、论、说、尺牍、题跋等，韵文类下的诗、词、曲，才是文体概念，散文史实际上是散文类的各种文体史，而不是散文体史，韵文史也是各种文体史。“风格”概念，只是中国传统“文体”概念下的子概念。古代文体、文类、风格概念，具有丰富独特的内涵，是比较成熟的文论概念，不应该照搬照套西方概念，以免造成不必要的概念上的混乱，应建立独具中国传统文化特色的古代文体学理论。

文体学或指纯形式、纯体制的文体学，或指文体特质、内在精神的文体学，应重视后者，没有“质”的规定性，徒具形式外壳，便不是真正的文体。刘勰《文心雕龙·附会》云：“夫才量学文，宜正体制：必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气，然后品藻玄黄，摛振金玉，献可替否，以裁厥中，斯缀思之恒数也。”[②]强调的“正体制”，不只是纯形式。明代许学夷《诗源辨体》云：“古、律、绝句，诗之体也；诸体所指，诗之趣也。别其体，斯得其趣矣。”[③]强调文体有内在的审美特质。

文体概念与体裁概念的关系，前者内涵更丰富。文体不只是体裁即体制、体式，内质是最重要的。文体概念与风格概念的关系，两者的区别与联系。古代文体可涵盖风格，与西方概念有别。

[①] 徐复观《中国文学论集》，台北学生书局 1974 年版，第 16 页。
[②] 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》卷九，人民文学出版社 1958 年版，第 650 页。
[③] 许学夷《诗源辨体》卷三十六，人民文学出版社 1987 年版，第 370 页。

文学文体、文章文体、应用文体，是不同的概念，西方文体概念是文学文体概念，中国古代文体概念是文章文体概念，文章文体内涵及外延最广，包括一切韵、散体文，即包括应用文体和所谓“文学文体”，不存在独立的纯粹的“文学文体”概念。当代一般古代文体学论著喜分“应用文体”和“文学文体”。实际上，一切文体首先都是应用文体，吴承学先生表述为“实用性文体”，应用文体中优秀的具有较高审美、审智价值的，就是文学作品，或称“文学文体”。如司马迁的《报任安书》，诸葛亮的《出师表》，李密的《陈情表》，韩愈的《祭十二郎文》、《柳子厚墓志铭》，欧阳修的《泷冈阡表》，袁枚的《祭妹文》，都是历代传诵不衰的散文经典，怎么能说书信、表、祭文、墓志铭，就是“应用文体”，而不是“文学文体”呢？文章文体的“文学性”有强弱之分，“两极”情况容易分辨，优秀的文章令人拍案叫绝、叹为观止，肯定是文学，低劣的文章几无是处，肯定不是文学，但“中间状态”的无明显界线，读者见仁见智，难以分辨。笔记、尺牍（书信）是应用文体还是文学文体？是，又不是，多数不是，少数优秀的才是。传统观念，论说文是正宗“文学”，明清许多八股时文，也是论说文，有多少文学价值呢？诗、词是纯粹“文学文体”吧？有的诗是纯粹宣传说教，毫无美感，能算作“诗”吗？词中写汤头歌诀，写炼丹，写祝寿，又有多少文学价值呢？仅有诗、词形式外壳，缺乏内质精气，缺乏审美、审智价值，也不能视为文学作品，也不是“文学文体”。小说、戏曲就一定是“文学文体”吗？明初的伦理教化剧，只是道德宣传品，枯燥乏味，有谁视为“文学”呢？应用文体中，具有审美、审智价值的就是文学文体，文学文体中，缺乏审美、审智价值的，就是应用文体。因此，不存在纯粹的“文学文体”，也没有纯粹“应用文体”。文学不只是抒情，还有议论说理，不只是以“情”胜，还可以“理”胜，以“气”胜。文体是适用性与艺术性的统一。

古代文体分类比较混乱，缺乏科学性。标准有绝对性与相对性，唯一标准与多项标准，标准不同，一般分为体式标准、内容标准、风格标准和功用标准，以内容、风格、功用为标准划分文体，是不科学的，“文载道”，诗、词就不能“载道”吗？“诗言志”，文、词就不能“言志”吗？词“婉约”，文、诗就不能“婉约”吗？曲“俗”，词就不能“俗”吗？有学者一见到词“俗”，就认为像曲，如同说孙子像祖父，有这道理吗？内容、风格、功用，许多时候是各文体共通共有的，只能以体式为标准。清代陈球用骈文作长篇小说《燕山外史》，是骈文呢？还是小说呢？书信体小说，是小说呢？还是散文？ “野史”是史著呢？还是小说？“笔记小说”是小说呢？还是散文？通常理解为小说，但其中许多根本不是小说，而是典型的散文。标准不同，则归类不同。

文体分类，大体上分为韵、散两类，六朝有“文”、“笔”之分，刘勰《文心雕龙·总术》云：“今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也。夫文以足言，理兼诗书，别目两名，自近代耳。”这是两分法。还有“中间状态”的，即亦韵亦散一类，严既澄说：“无论哪一国的文学，大抵只能划为韵文和散文两大部，惟有中国的文体，在这两大部而外，却还有那自成一体的骈文，既不能算是散文，只好让它自成为一部了。”[①]骈文、赋、箴、铭、颂、

[①] 刘麟生《中国文学概论》引，世界书局1944年版，第15页

赞等文体，亦散亦韵，皆独具中国特色，应独立成一大类。这样，古代文体可分为三大类，即散文类、韵文类、亦散亦韵类，这是三分法，三分法更合理。

可否以合乐与否，分可歌文体与不可歌文体两类？可否分为歌唱文体、吟唱文体、讲唱文体、表演文体、阅读文体五类？五类文体的“互化”，即“他体化”，如曲子词本为歌唱文体，后演变成吟唱文体，戏曲本为表演文体，后“案头化”为阅读文体，小说中，讲唱文体可变为阅读文体，又可改编为戏曲即表演文体。

文体分类的多层面，大类下面又有小类，小类下面才是具体文体，如韵文类下分诗、词、散曲三类，通常称三体，诗体下，又分四言诗、楚辞体、乐府诗、近体诗，词又分小令和慢词，散曲又分小令和套数。文体可分雅、俗两大类，俗文体包括小说和戏曲两小类，小说类下，又分文言小说和白话小说，或短篇小说和长篇小说。文体与“亚文体”，如小品、八股文，可视为散文的“亚文体”。

古代文体可分普通文体与特殊文体两类，散文、诗、词，是普通文体，诏、诰、敕、表、奏、书、檄等，是特殊文体，唐宋以后，制、诰、表、笺，皆用四六骈文。作者特殊，接受对象也特殊，

传统经、史、子、集“四部”分法中，“文学文体”的界定，经、史、子中，就一定没有“文学文体”吗？“集”部中，就一定都是“文学文体”吗？不存在完全“非文学”的文体，如《孟子》、《庄子》，本是哲学著作，《史记》中的列传、司马光的《赤壁之战》，本是历史著作，贾谊的《过秦论》、晁错《论贵粟疏》，属于政治著作，郦道元的《水经注》、徐宏祖的《徐霞客游记》，属于地理学著作，以“文学性”标准看，皆可视为文学散文，即是“文学文体”。

现代文体分类“四分法”的反思，与古代文体原生态相差较大，造成一些流弊。

文体有无“文学性”，应有基本的内在规定性，对“文学性”的理解，有时代、地域、年龄、性别、民族、身份、个性等差异，应注重“文学性”概念的相对性。

“文体族”或“文体群”概念，是指文体分类中的大类，如曾国藩把文体分为“三门”。“族”、“群”下面各体，才是具体的文体，如论说类下，分为论、说、原、辨、解等，书启类下，分为奏、疏、书、启、尺牍等。“文体族”有区别于“他族”的特点，刘勰《文心雕龙·定势》云：“章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于宏深；连珠七辞，则从事于巧艳。”[①]

古代散文、诗歌（广义诗歌即韵文），是最古老的基本文体、母文体，其他一切后生文体都是由母文体派生的子文体，如散文下的骈文、小品、八股、笔记等，韵文下的四言诗、楚辞体、乐府、律诗、词、散曲等，皆是子文体。母文体常存常青，永远不会过时。过分肯定新文体，轻视旧文体特别是母文体，不是历史的态度。

“元文体”与“原生态文体”，是不同概念。元文体，即母文体，最早的文体，只有散文和诗歌两体，其他文体都属于子文体。原生态文体，是指所有各文体的初始形态，以后演

[①] 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》卷六，人民文学出版社 1958 年版，第 530 页。

进过程中产生新变，则称衍生态文体。如原生态词体是声辞一体的“音乐文学”，衍生态词体则是纯文学的格律诗。认识词体，首先需用历史的眼光，不能离开“音乐”谈词，更不能把词视作与生俱来的纯文学的格律诗。

古代文体批评多诗、文合论，通称“文”、“文章”，或诗词、词曲合论，相近文体多共通特点。元好问《杨叔能小亭集引》云：“诗与文，特言语之别称耳，有所记述之谓文，吟咏情性之谓诗，其为言语则一也。”[①]认为诗、文的共同特点都是语言艺术。田同之《西圃词说》云：“词与诗体格不同，其为摅写性情，标举景物，一也。”[②]文体异同，学界多重其“异”，而轻其“同”。比如，有人认为游记散文中，若有一段美的描写，有“意境美”，就说成是有“诗情画意”，难道散文就不能有“意境美”吗？“诗情”是诗的“专利”吗？更有甚者，有人以“诗性”界定现代散文的特质，有“诗性”才能称散文，散文还有存在的价值吗？

论者多重文体间的“疆界”，如词、曲之别，任二北《散曲之研究》七《作法》云：“词静而曲动，词敛而曲放，词纵而曲横，词深而曲广，词内旋而曲外旋，词阴柔而曲阳刚，词以婉约为主，而别体则为豪放，曲以豪放为主，别体则为婉约，词尚意内言外，曲竟为言外而意亦外。词曲之精神如此，作曲者有以显其精神，斯为合法也。”[③]过分夸大两者相反对立，非此即彼，势必“遮蔽”了各文体的共通性、共同性。

词和曲之所以能作为两种互相区别的文体而存在，肯定有它们作为这一种文体的内在规定性，即让词、曲互相区别，有别于其他文体的基本属性，因为一切文体都是有其独特的基本属性的。那么，作为文体的词、曲，其内在的特质决定了其外在的体式特征，达到一定要求才能算是做到“当行”、“本色”，也才能各守其界，尽管词、曲有交叉互化的情况存在。词和曲，在产生的初期和鼎盛期，大都是合乐可歌的，本质上都是“音乐文学”，“声辞一体化”或言“乐词一体化”是其本质特性，决定了词、曲不仅具有音乐的意义，同时亦有文学的意义。音乐属性决定了词和曲的本质区别，这是词、曲两体的原生态区别。但是，随着音乐背景的渐渐消亡，词、曲都不再入乐了，这时取而代之的就是平仄四声的格律了。所以，音乐由格律取而代之，词、曲也就丧失了作为音乐文学的本质属性，演生为通常意义上的韵文体之两种。这时，它们的本质区别便不是音乐，而只能由形式格律、语言风格、思想情调决定。由于词、曲两体的相互渗透、融合，词的“曲化”，曲的“词化”，雅的“俗化”，俗的“雅化”，两者从内容、风格上已很难区分，这时形式格律便成为区别的主要标志。

文体的“本位”与“越界”，所谓“回归本位”问题。

二

文体史学：文体的新生与“淘汰”，文体在不断地新生与淘汰过程中发展。文体的“淘汰”，优胜劣汰，新陈代谢。不少文体因不能适应时代发展的要求，如四言诗、楚辞体、致

---

① 元好问《遗山先生文集》卷三十六，《四部丛刊》本。

② 唐圭璋《词话丛编》第二册，中华书局 1986 年版，第 1450 页。

③ 《东方杂志》24 卷 5—6 号。

语、道情、檄文、连珠、口号等，现代基本上被“淘汰”，但不是绝对的，也有人偶一为之，发思古之幽情。有些被暂时或较长时间“淘汰”的文体，还会“复活”，如骈文、赋在当代的“复活”。文体“淘汰”，多是自然淘汰，有的是外力强制性淘汰，但只是暂时的，以后还会“复活”。

文体演进是封闭性与开放性，独立性、纯洁性与包容性的统一。一方面，文体要保持自身纯洁性，独立发展，以区别于其他文体；另一方面，过于封闭，则限制了自身发展。所以，要不断吸收其他文体的优点，不断调整自身。复古、保守的文体观念，坚决维护文体的独立性和纯洁性，正面意义应该肯定。各文体一直在“复古”与“革新”两种观念矛盾斗争中发展，以复古求革新，古为今用，是中国传统文化特色。

散文类文体和韵文类文体，有各自演进规律，应分开具体研究。不同文体演进规律有相似性、共通性，又有差异性、独特性，两方面都应重视，如赋和词的演进规律，差异即很大。

文体“应有”的发展和“已然”的存在不同。俞平伯先生认为，晚唐五代时，词体本应该向“广而且深（广深）”的道路发展，却局限于西蜀、南唐小朝廷中片面发展，走上“深而不广（狭深）”的道路，[①]形成香软柔弱的文体风格。

文体演进规律，是逻辑性与非逻辑性的统一，必然性与偶然性的统一。每一种文体皆有发展演变的自足系统，有内部自控机制，不断自我“调节”，呈逻辑性发展，如韵文的演进，由四言诗到楚辞体、乐府，再到律诗、词、散曲，是韵文体自身的自然演进。但遇到“外力”，即时代政治、经济、文化等原因，文体也会改变发展方向，如词体演进，李煜后期词，南渡初词风的变化，都是显例。词发展到北宋末周邦彦时已非常成熟，但遇到时代巨变，则发生“变异”，南渡词风慷慨悲壮，不是词体的逻辑发展，而是时代所“激”，是外力推动所致，如同河流改道。推动文体演进有“内动力”，还有 “外动力”。

文体是一“生命体”，有自生成能力，自我调节。除诗和散文两种基本文体生命常青，永远不会衰亡，一般子文体皆经过兴、盛、变、衰的过程，有些子文体如致语、口号、连珠等，则有“生命期限”，会死亡。

文体演进的总体规律，由简至繁，复由繁至简。历代文体分类，曹丕《典论·论文》将“文章”分为奏议、书论、铭诔、诗赋四科八体，陆机《文赋》则扩大到诗、赋、碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说十体，挚虞《文章流别集》中，从现存志、论佚文来看，包括颂、赋、诗、七、箴、铭、诔、哀辞、哀策、解嘲、碑、图谶十二体。《文选》诗文分三十九体，《文心雕龙》分为三十三体，宋代，《文苑英华》分三十九体，《唐文粹》分二十六体，《皇朝文鉴》收北宋诗文，分五十二体，整个宋代，宋文分体多达一百三十余体，明代，吴讷《文章辨体》分五十九体，徐师曾《文体明辨》分为一百二十七体。清代，姚鼐《古文辞类纂》选录的都是文，分为论辩、序跋、奏议、书说、赠序、诏令、传状、碑志、杂记、箴铭、辞赋、哀祭、颂赞共十三类，曾国藩《经史百家杂钞》分为十一卷，又归纳为三门：论著（著作之无韵者）、词赋（著作之有韵者）、序跋（他人之著作，序述其意者）三类为著述门；诏

[①] 俞平伯《唐宋词选释·前言》，人民文学出版社 1979 年版，第 1—8 页。

令（上告下者）、奏议（下告上者）、书牍（同辈告者）、哀祭（人告于鬼神者）四类为告语门；传志（记人者）、叙记（记事者）、典志（记政典者）、杂记（记杂事者）四类为记载门。姚鼐、曾国藩的文体分类，大类下面才是具体的文体，有明晰的科学分类意识，较前人有明显的进步。因分类标准不同，他们的分类亦未尽合理。古代文体演进呈抛物线型，越古越简，越今亦越简，晚明徐师曾等分类最细、最繁琐，达到最高峰，现代仅分为诗歌、小说、戏剧、散文四类，文体发展呈简—繁—简的规律。古代文体分类仅局限于雅文学范围，小说、戏曲等俗文学排斥在外。现当代文体观念，小说、戏剧是文体大宗，这是接受西方纯文学观念所致，古今观念差异甚大。

“文体代兴”，萧子显《南齐书·文学传论》论文体云：“若无新变，不能代雄。”[①]焦循强调“一代有一代之所胜”，王世贞《刘侍御集序》云：“自西京以还，至于今千余载，体日益广而格则日以卑。前者毋以尽其变，而后者毋以返其始。”[②]主张“尽其变”以广其体，“返其始”以高其格。胡应麟《诗薮》综论古今诗歌源流，标举“体以代变”、“格以代降”。他说：“四言变而《离骚》，《离骚》变而五言，五言变而七言，七言变而律诗，律诗变而绝句。诗之体以代变也。”[③]文体是不断变化出新的过程，此即“体以代变”。他又说：“《三百篇》降而骚，骚降而汉，汉降而魏，魏降而六朝，六朝降而三唐。诗之格以代降也。”[④]又说：“楚一变而为骚，汉再变而为《选》，唐三变而为律，体格日卑”，“宋人不能越唐而汉，而以词自名，宋所以弗振也；元人不能越宋而唐，而以曲自喜，元所以弗永也。”[⑤]这是说文体品格随时代变化而降低，此即“格以代降”，这是“退化论”。传统观念，文体随时代之变化而变化，一代有一代之新文体，新的内容和形式，但在价值评判上，往往只承认艺术技法上的创新，不承认新文体的应有地位。胡应麟《庄岳委谈》云：“汉文、唐诗、宋词、元曲，虽愈趋愈下，要为各极其工。”[⑥]虽承认宋词、元曲与汉文、唐诗一样有很高的艺术成就，却鄙视其品格。作者仍坚持正统文学观念，认为曲不及诗，词不及诗，诗不及文。正统学者眼中，一代有一代之文学新体，但这种新体品格和价值未必高。

清朱庭珍《筱园诗话》卷一云：“盖一代之诗，有盛必有衰，其始也由衰而返乎盛，盛极而衰即伏其中。于是能者又出奇以求其盛，而变之上者则中兴，变之下者则愈降。古人所谓‘若无新变，不能代雄’是也。殆新者既旧，则旧者又复见新，新旧递更，日即于变。”[⑦]这是描述韵文体“与时俱变”的盛衰高下演进规律。

明许学夷《诗源变体》卷二十四将文体区分为“正变”和“大变”，“正变”指变而不失其正，“大变”指变轶出乎正格，强调“大变”胜于“正变”，这是“进化论”。

文体盛极必衰，曾季狸《艇斋诗话》云：“大抵一盛即一衰，后世以为盛，则古意必已衰，物物皆然。”苏轼说：“书之美者莫如颜鲁公，然书法之坏自鲁公始；诗之美者莫如韩退

---

① 萧子显《南齐书》卷五十二，中华书局 2000 年版。
② 王世贞《弇州山人四部续稿》卷四十，《四库全书》本。
③ 胡应麟《诗薮》内编卷一，中华书局 1959 年版。
④ 胡应麟《诗薮》内编卷一，中华书局 1959 年版。
⑤ 胡应麟《诗薮》内编卷二，中华书局 1959 年版。
⑥ 胡应麟《少室山房笔丛》卷四十一，清光绪间广雅书局刻本。
⑦ 朱庭珍《筱园诗话》卷一，《清诗话续编》本。

之，然诗格之变自退之始。”[①]何景明说：“文靡于隋，韩力振之，古文之法亡于韩；诗溺于陶，谢力振之，古诗之法亡于谢。”[②]文体发展演进过程中“彼消此长”，他体衰则此体盛，此体盛以他体衰为前提。但另一方面，文体演进与文化发展有一种“惯性”，不是简单的“彼衰此兴”问题，此论的得失，应具体分析评价。

文体演进，兴、盛、变、衰，分期的绝对性与相对性，明晰性与模糊性，渐变与突变。文体演进如同一条连续不断的长河，前后古今，双方之间不是“沟”、“界”，而是“环”，环环相连，是一种线性的演进，并非截然对立分明，王世贞《艺苑卮言》卷四论述六朝诗向唐诗转化和盛唐诗中流露出中晚唐音调的情况，说：“衰中有盛，盛中有衰，各含机藏隙。盛者得衰而变之，功在创始；衰者自盛而沿之，弊繇趋下”，并强调这“自是天地间阴阳剥复之妙”[③]。王世懋《艺圃撷馀》论唐诗云：

> 唐律由初而盛，由盛而中，由中而晚，时代声调，故自必不可同。然亦有初而逗盛，盛而逗中，中而逗晚者，何则?逗者，变之渐也。非逗，故无由变。如四诗之有变风、变雅，便是《离骚》远祖。子美七律之有拗体，其犹变风、变雅乎?唐律之由盛而中，极是盛衰之介。然钱起、王维，实相唱酬，子美全集，半是大历以后，其间逗漏，实有可言，聊指一二，如右丞“明到衡山”篇，嘉州“函谷磻溪”句，隐隐钱、刘、卢、李间矣。至于大历十才子，其间岂无盛唐之句?盖声气犹未相隔也。学者固当严于格调，然必谓盛唐人无一语落中唐，中唐人无一语入晚唐，则亦固哉其言诗矣。[④]

强调唐诗在即盛、中、晚交替时期的渐变，即“逗”，反对完全依据具体时期划分机械地看待唐诗之变化，所论极有理论价值。我们在探讨文体演变时，应突破二元对立、两极思维，反对严守前后古今疆界。

文体盛衰循环论，叶燮说：“宋以后之诗，不过花开而谢，花谢而复开。”[⑤]

叶燮《原诗》内篇下提出“源流本末正变盛衰互为循环”的观点，将唐人归纳文学进程的“正—变—衰”三个阶段推演为“衰旺相循”而又“节节相生”的螺旋式上升的发展模式，在很大程度上突破了“循环论”的框架。[⑥]

文体的演变有其本身的规律，但不只是封闭在自身的体系中发展。词体由可歌的歌曲演变为纯文学的新体格律诗，即是“诗化”的结果。当词一旦成为一种独立的成熟的文学体制，为人们所熟练地掌握，即成为全社会的、可任意汲取的文化源泉。南宋坊间编刻的《草堂诗余》尽收当时传唱的歌曲（词），供话本说话人选用。这时词体已融进小说中，成为小说的有机组成部分。再经后代的发展，词与小说的结合越来越密切，词在小说中获得了新的生命活力，小说也因汲取词的养料而得到健康发展。词与戏曲的关系也是如此，词本来是歌舞一体的表演艺术，词也融进元明以来的戏曲中，在戏曲中获取了新的生命。吴世昌先生肯定词

---

① 魏庆之《诗人玉屑》卷十五，“韩文公”条引，中华书局 1959 年版，第 320 页。
② 王文禄《文脉》卷三引，《学海类编》本。
③ 《历代诗话续编》中册《艺苑卮言》卷四，中华书局 1983 年版。
④《历代诗话》下册，中华书局 1981 年版。
⑤ 叶燮《原诗》内篇下，人民文学出版社 1979 年版。
⑥ 参见董乃斌、陈伯海、刘扬忠主编《中国文学史学史》（第一卷），河北人民出版社 2003 年版，第 39—40 页。

在北宋以后戏曲中所起的重大作用，《花间词简论》说“没有两宋的词，就不会有元明的戏剧和散曲”。《论词的读法》又说宋赵令畤等的《商调蝶恋花》为后世戏曲之滥觞。对小说、戏曲而言，是直接或间接地吸收词体；对词体而言，当它变成“古典文学”，成为少数文人的案头清供和古董时，它却融进小说、戏曲中继续发展，走向另一条健康的道路。我们今天认识词体发展演变历史，应重视它与小说、戏曲的交融史。元、明、清时，诗、词发展呈现停滞僵化趋势，缺乏生机，而通俗文体即小说、戏曲中有许多诗、词，诗、词“投胎”到小说、戏曲中求发展，获得新生，大众读者多从小说、戏曲中认识诗、词，而对纯粹诗人、词人的诗、词知之甚少。

三

文体学不应只是孤立研究具体文体的特点，更应重视各文体间的渗透、融合，总结出规律性。各文体间的渗透融合，文体的“他体化”，产生“变异”，如赋的“格律化”，称作“律赋”，赋的“散文化”，称作“文赋”，诗的“文化”，词的“诗化”，曲的“词化”，陈师道《后山诗话》中，说杜甫“以诗为文”，韩愈“以文为诗”，苏轼“以诗为词”，陈善《扪虱新话》卷九云：“以文体为诗，自退之始；以文体为四六，自欧阳公始。”[①]通常是以古“化”今，以旧“化”新，以上“化”下，以尊“化”卑，以雅“化”俗（参见吴承学先生观点）。学者多主张以诗为词，以词为曲，以雅化俗，以高化低，反对以词为诗，以曲为词。黄宗羲《胡子藏院本序》云：“诗降而为词，词降而为曲，非曲易于诗也，其间各有本色，假借不得。近见为诗者，袭词之妩媚；为词者，侵曲之轻佻。徒为作家之所俘剪耳。”[②]沈雄《古今词话·词品》上卷云：“前人有以词而作曲者，断不可以曲而作词。”[③]陈廷焯《白雨斋词话》卷五云：“诗中不可作词语，词中不妨有诗语，而断不可作一曲语，温、韦、晏、史复起，不能易吾言也。”[④]这是正统文学观念对词、曲创作的要求。但也有相反情况，如以时文为古文，正宗文体的“小品化”，诗的“词化”，词的“曲化”，以俗化雅，以新化旧，此点学界重视不够。文论家观念上的“他体化”，如唐五代北宋曲子词，本是流行歌曲，属于音乐范畴，后人却完全视为新体格律诗，以诗的标准要求原本属于音乐的词。

各文体发展演进过程中，多单向、偏向影响和渗透，如文影响诗，诗影响词。还应重视不同文体间双向“互动”及多向“交互”影响，不应孤立地看待某一文体。宋代以后，散体文和骈体文多相互影响，又如，李渔称小说是“无声戏”，反过来，戏曲就是“有声小说”。

文体吸收他体之长，以创新发展，仍有“主客”之分，也就是说，赋无论如何“文化”，仍是赋，词无论如何“诗化”，仍是词，文体内在规定性仍是存在的，这与不同文体构成的“合体”又各自独立，是不同的。

[①] 陈善《扪虱新话》卷九，津逮秘书本。
[②] 黄宗羲《黄梨洲文集》序类，中华书局 1959 年版。
[③] 沈雄《古今词话》，上海书店 1987 年影印本。
[④] 唐圭璋《词话丛编》第四册，中华书局 1986 年版，第 3904 页。

作家与文体的关系，文学大家、名家对文体建构和解构的重要作用，大家、名家在制定规则或破坏规则，一般作家只是遵循规则。沈约《宋书·谢灵运传论》云：

> 自汉至魏，四百余年，辞人才子，文体三变：相如巧为形似之言，班固长于情理之说，子建、仲宣以气质为体，并标能擅美，独映当时。是以一世之士，各相慕习。

文体演进史上的"关键人物"，如司马相如、扬雄与赋，韩愈、柳宗元、欧阳修、苏轼与古文，庾信、徐陵、陆贽、欧阳修与骈文，杜甫、李商隐与近体诗，温庭筠、柳永、苏轼、秦观、周邦彦与词。文体特征的形成，是历代"层累"地造就的，是众多文人的创造和再创造，应充分肯定文学大家、名家的突出贡献，同时也不能忽视一般文人的作用，"英雄"和"人民"共同创造文体历史。

文体不是孤立发展的，与时代政治、经济、哲学、宗教、艺术关系甚大，不能孤立论文体。

文体演进史上的"关键年"、"关键事件"。如王安石变法，科举制度改革，废诗赋，考经义，颁布《三经新义》，北宋策论发达，论说体文兴盛，影响明清的"八股文"。1905 年，是散文史上的"关键年"，科举废除，结束了以八股文为代表的散文文体。严复在《救亡决论》中说："天下理之最明而势所必至者，如今中国不变法则必亡是已。然则变将何先？曰莫亟于废八股。夫八股非自能害国也，害在使天下无人才。"[①]八股文的废止，有利于新体散文的产生和发展。20 世纪 20 年代，戈公振即指出："清代文字，受桐城派与八股之影响，重法度而轻意义，自魏源、梁启超等出，绍介新知，滋为恣肆开阖之致。……文体为之一变。"[②]近代散文文体的新变，很大程度上是八股文"相激"的结果。

任何文体皆来自民间和前代文学遗产两大系统，皆有文人的加工改造，渐渐发展成熟。每一文体皆呈民间、文人两线发展，有显有隐，一般是文人显，民间隐，民间文学处于潜流状态，但一脉不断，如民歌（民间诗）、民间词、民间散曲，词文人化、雅化后，民间通俗词仍是一直存在的。

文体演进一般规律，渊源——雏形——文人加工——基本定型——雅化、规范化（定型）——新变——僵化。许多子文体到文人手里后，便逐渐雅化、规范化、案头化，直至最终僵化，词、曲尤其如此，一种文体僵化，另一种新文体便兴起。新兴文体取代旧有文体，只就大体上而言，实际上，旧有文体是取代不了的，仍然存在发展，只不过处于非主流的边缘状态。散文、诗歌两种母文体，生命常青，永远不会衰亡过时。

文体的"常"与"变"，张融《门律自序》云："夫文岂有常体，但以有体为常，政当使常有其体。"[③]刘勰《文心雕龙·通变》云："夫设文之体有常，变文之数无方。何以明其然耶？凡诗、赋、书、记，名理相因，此有常之体也；文辞气力，通变则久，此无方之数也。"[④]不变是永远不变的，变是可变的，变有优劣。文体演进的"渐变"与"突变"。

[①] 王栻主编，严复《严复集》第一卷，北京：中华书局 1986 年版。
[②] 戈公振.《中国报学史》，中国新闻出版社 1985 年版，第 109—110 页。
[③] 萧子显《南齐书》卷四十一《张融传》，中华书局 1972 年版，第 729 页。
[④] 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》卷六，人民文学出版社 1958 年版，第 519 页。

文体演进中的“改造”，有的是自然改造，有的是强制性改造，依靠行政权力强行改变。

“非文体”的文体化，如曲子词当初只是流行歌曲，以后演变为新体格律诗，完成由音乐到文学的转变，音乐体式演变为文学文体。词由可歌到不可歌，由重音律到重格律，由音乐本位到文学本位，原生态的词和衍生态的词，是完全不同的体制，应用不同的标准来评价，不应完全用音乐标准来评价衍生态的词，也不应完全用文学标准来评价原生态的词。

文体的“雅”与“俗”，传统的、旧的、基本文体，即散文、诗、赋是雅文体，雅文体是言文分离，戏曲、小说是俗文体，言文合一，是语体文。如词，当初兴起时是流行歌曲，是俗文体，后来演变成新体格律诗，基本上成为雅文体。传统文体学的研究对象，基本上是雅文学各体，俗文学体即小说、戏剧重视不够。小说内部有文言、白话两大系统，平行发展，不要以为宋代以后皆是白话小说，只能说白话小说成就较高，更为流行而已，历代文言小说甚多，只是影响较小，对文言小说应有合理的评价。雅文体与俗文体呈两线平行发展，各自独立，各有优缺点。两者又双向“互动”，相互吸收对方的优点，即俗的“雅化”、雅的“俗化”。雅文体中也有俗，如王梵志的白话通俗诗，白居易诗的浅近平易。俗文体中，如《红楼梦》已完全雅化。

古代，以宋代为界，以前是雅文学文体为主流，以后是俗文学文体为主流，宋代，是雅文学文体向俗文学文体过渡朝代。但这只是以现代纯文学观念看待的。传统主流文学观念，元明清三代，诗、文、赋等雅文学文体，仍是中心文体，通俗小说、戏曲虽发达，仍是边缘文体。现代观念把俗文体视为元明清文学的主流，与文学史原生态相距甚远。现代观念看，雅文学文体一般只在少数文人圈子里流传，意义在创作本身，社会影响不大，而俗文学问题则显示了旺盛的生命力，社会影响广泛。

文体的“古”与“今”，以“五四”为界，古代，是文言文体占主流，现代，是白话文体占主流。但不意味着古代就没有白话文体，现代就没有文言文体，古代，文言、白话两体一直并行发展，只是白话文体一直处于边缘状态，发展到元明清时，始受到普遍欢迎，但正统文人仍视为不登大雅之堂的文体。文体观念上，古今差异甚大，甚至完全相反。梁启超认为小说是“文学之最上乘”，这是通过“颠覆”传统重文的主流观念，来提升小说的价值，又是对传统“另类”文学观念的承继，如李贽、袁宏道、金圣叹等皆重视通俗小说的文学价值，袁宏道即认为《水浒传》高于六经和《史记》。近代散文地位下降，是接受西方文学观念，各体文学功能观念变化的结果，小说、戏曲分担了散文“载道”、“经世致用”的传统功能，甚至成为中心文体，而散文自身也因增强抒情、娱乐的功能，失去了传统的至尊与神圣。近代文人对小说、戏曲的重视，具有革新精神与进步意义，但轻视传统古文的成就地位，是偏激的。

文体发展，有些越变越高，呈上升线，如戏曲、小说，唐宋元明清呈上升线；有些越变越下，呈下降线，如乐府诗从汉代以下，近体诗从唐代以下，呈下降线；有些呈抛物线，如词体发展，唐宋元明清，宋代是顶峰，成就最高；有些呈曲线，如散文是先秦两汉、唐宋、晚明成就皆高，其他时代成就较低。

文体整体演进规律，与各具体文体演进规律，源与流关系，皆应具体分析评价，不应笼统而论。

“进化论”论文体的得失，认为新文体必然胜过旧文体，过重“创新”而轻视传统。

“退化论”论文体的得失，认为文体代降，品格上一代不如一代，过于崇古、信古、泥古、复古。

“循环论”论文体的得失，认为事物发展盛极而衰，衰而复兴，文体与时俱变，起伏高低，遵循一定规律。

四

相近文体的“血缘”关系，如诗、词、曲皆属于“音乐文学”。相近文体演进过程中的“分”与“合”，“趋同”与“趋异”，与时俱变。如诗、词、曲的演进分析，我们要重其“异”，也要重其“同”，不能偏重某一方面。

正体与别体、变体，正体指正统、正宗、主流文体，别体是非正宗、非主流的文体，正体是“文统”意识的反映。正体又指传统文体，原来如此，一向如此，大多数人普遍认可，如词体以婉约、柔媚、香艳为正体，以豪放、粗犷为别体、变体。此“正体”有别于正统观念的“正体”，词的“正体”恰恰是卑体，认为词不登大雅之堂，“身份”低贱。所以，后人要尊体，以诗为词，以文为词，以诗衡词，以文衡词，“别体”的词恰恰是正统、主流观念所要求的词。“本色”文体与“非本色”文体的关系，基本上就是正体与变体的关系，如词学史的“正”、“变”之争。

正体与破体，“破体”是别体的一种，特指具体作品的文体创新，是文体“实验”，重在新变，破体创作更是一种文体“冒险”，有成功的，如欧阳修的《醉翁亭记》“以赋为记”，苏轼的《念奴娇》（大江东去）以“诗为词”等，也有许多不成功的。

文体分中心与边缘，可与“经”并列的只有诗、文、赋等雅文体，而词、曲、小说是没有资格的。历代“尊体”与“卑体”之争不断，可分几种情况：一、卑视文学各文体，如宋代理学家程颐认为“作文害道”。二、雅文体尊，俗文体卑，尊文、赋、诗，卑词、曲、小说。三、同一文体尊卑观念因时因人而异。四、历代的尊体运动，如词、曲、小说观念的演进，愈来愈尊，到现代视为主流文体，是对传统观念的“颠覆”。

文体的“兼体”，如骈、散兼体，即骈中有散，散中有骈，亦骈亦散，很难明确划分是散文还是骈文。“骈赋”，文体形式是赋，但已骈文化，“文赋”，文体形式是赋，但已散文化。究竟归属何种文体呢？只能看形式，也就是说，赋体形式无论如何骈文化、散文化，仍是赋，不能说是骈文或散文，此处，赋是“文体”，骈文或散文是“文类”。文体间的区别最重要的是形式，不能以内容为标准。

“合体”，即一篇作品由两种或两种以上文体构成，浑然一体，是有机的整体，不可分割。如赋前有序，序是散文或骈文，诗、词前有序，是散文或骈文，墓志铭多由散文和韵文

构成。有“文、文”合体，如柳宗元《三戒并序》、《哀溺文并序》，或“文、赋”合体，如庾信《哀江南赋并序》，卢照邻《穷鱼赋并序》，陆龟蒙《后虱赋并序》、《蚕赋并序》，欧阳修《黄杨树子赋并序》；或“传、赞”合体，如宋祁《杜甫传赞》，或“文、诗”合体，如骆宾王《在狱咏蝉并序》、高适《燕歌行并序》、白居易《琵琶行并序》，或“文、词”合体，如苏轼、姜夔词前多序。游记以散体为主，其中也有一些诗、词，也是“合体”。或“诗、词”合体，或“骈、散”合体，或“散、韵”合体，“合体”是不同文体“组合”而成，各司其职，各有其用，长期以来学界喜割裂开分析评价，如《桃花源记》、《滕王阁序》、《五代史伶官传序》、《洛阳牡丹记后序》、《金石录后序》、《指南录后序》等，势必“遮蔽”“合体”中的“他体”成就。

古代小说以散体为主，也有诗、词、曲，也是“合体”。戏曲无体不包，孔尚任《桃花扇小引》说：“传奇尚小道，凡诗赋、词曲、四六、小说，无体不备，至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。其旨趣实本于《三百篇》，而义则《春秋》，用笔行文，又《左》、《国》、《太史公》也。”[①]有韵文各体，有散体对白，是各文体的综合，也是“合体”。

“同题异体”现象，如沈约有《反思赋》，又有《侍宴咏反思诗》，庾信有《镜赋》，又有《镜诗》，梁简文帝有《采莲赋》，又有《采莲诗》；苏轼建黄楼，自己写诗，使苏辙、秦观作《黄楼赋》，陈师道作《黄楼铭》；苏轼建超然台，自己作《超然台记》，苏辙、文同、张耒各作《超然台赋》。“同题异体”，有同时同地作，或异时同地、同时异地、异时异地作，主题或同或异，有的是完全“反”原创主题。题画诗、文多“同题异体”。

历代论者重视“辨体”、“得体”，刘祁《归潜志》云：“文章各有体，本不可相犯。故古文不宜蹈袭前人成语，当以奇异自强。四六宜用前人成语，复不宜生涩求异。如散文不宜用诗家语，诗句不宜用散文言，律赋不宜犯散文言，散文不宜犯律赋语，皆判然各异。如杂用之，非惟失体，且梗目难通。”[②]强调文体的纯正、正宗，保持文体的纯洁性。这是一种“保守”观念，自有其合理性一面。还有另一种观念，王若虚《文辨》云：

> 或问：“文章有体乎？”曰：“无。”又问：“无体乎？”曰：“有。”“然则果何如？”曰：“定体则无，大体须有。”[③]

不固守“文体”，这是一种开放的观念。两种观念并行，“合力”推动文体发展，我们不应偏重于某一方。

古代极少有“散文”文体概念，历代文论著作如陈骙的《文则》、吕祖谦的《古文关键》、王若虚的《文辨》、吴讷的《文章辨体序说》、方苞的《古文约选》等，多以“文”、“文章”、“古文”指称散文或韵散各体，而不用“散文”概念。四六即骈文，则独立一体，历代有不少专论四六的著作，如王铚的《四六话》、谢伋的《四六谈麈》、孙梅的《四六丛话》等。现代以纯文学散文体概念硬套古代散文，造成不少混乱。不少学者皆以散文涵盖骈文，即以散文为母概念，骈文为子概念，未尽合理。骈文与散文，通常情况下，是平行概念，不是统属

[①] 孔尚任《桃花扇》卷首，华东师范大学出版社 2006 年版。
[②] 刘祁撰、崔文印点校《归潜志》卷十二，中华书局 1983 年版，第 138 页。
[③] 王若虚《滹南遗老集》卷三十七，《四部丛刊初编》影印本。

关系。现当代将骈文归属于散文，这“散文”概念是广义散文，即韵文以外的所有文体，而一般人理解的散文是狭义概念。

五

文体语言，某文体一定有区别于其他文体的语言特色，但绝不能仅仅从语言层面论文体，不能只是纯语言学的文体语言研究。正统文人坚持古文用古语、雅语。桐城之祖方苞强调“古文不可入语录中语，魏晋六朝人藻俪俳语，汉赋中板重字法，诗歌中隽语，南北朝佻巧语”等“五不”的雅语言标准。姚鼐继承这一观念，梅曾亮《姚姬传先生尺牍序》一文云：“先生尝语学者，为文不可有注疏、语录及尺牍气。”[①]反对古文使用俗语，追求语言的典雅、古朴。黄遵宪《学术志二·文学》云：“周、秦以下，文体屡变，逮夫近世，章疏移檄，告谕批判，明白晓畅，务期达意，其文体决为古人所无。若小说家言，更有直用方言以笔之于书者，则语言文字几乎复合矣。”[②]

近代文体语言革新与思想革新、文化革新“对应”关系密切，将以白话代替文言，文体革新仅理解为语言层面的改革，是肤浅的。语言是手段，是形式，是“道”的载体。近代散文革新者绝不只是看重纯散文文体语言革新，改造文言为白话，更是为了便于思想文化的传播与接受，是利用白话散文为宣传新思想、新文化服务。

文体风格，各文体皆有独特风格，有其内在规定性，以区别于其他文体。陆机《文赋》云：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮，颂优游以彬蔚，论精微而朗畅，奏平彻以闲雅，说炜晔而谲诳。”[③]这是正宗的“本色”风格，是“正体”风格，而不是“变体”风格，如“诗庄词媚”，词“婉约”曲“豪放”，词的正体风格是婉约而不是豪放，曲（散曲）的正体风格是豪放而不是婉约。历代论文体风格之别，多是站在“正体”立场立论，文体有基本的内在规定性，突出其特征，以别于他体，是必要的。但过分强调文体间的差异性，甚至把不同文体视为完全相反对立的，非此即彼，二元对立，两极思维，这种观念，必然“遮蔽”“变体”的特色和成就，限制了文体健康发展。文体风格的恒定性、绝对性与流动性、弹性、相对性，“常态”风格与“变态”风格，是封闭性与开放性、包容性的统一。文体风格的内部差异，发展演进中创新变化。文体风格的时代特征，文体风格的地域特征，文体风格与题材的关系，文体风格的个体特征，要承认个体价值的存在。影响文体风格的内、外因素，内部调节机制，一种风格流行过久，过于甜腻，需换口味，于是风格发生变异。文体风格也会因外力推动发生变化，如“安史之乱”后诗风的变化、各朝代灭亡后文风的变化。

文体结构论，外在结构与内在结构，外在结构是文体纯形式，内在结构是指文体的情感思想特质。

[①] 梅曾亮《柏枧山房文集》，咸丰六年刊本。
[②]《日本国志》卷三十三，光绪刊本。
[③] 萧统编、李善注《文选》卷十七，中华书局 1977 年版，第 241 页。

文体功能论，文体的功能系统，文体功能与文学功能、文章功能同中有异，文体功能是文学功能、文章功能概念下的子概念，专论各具体文体的功能。不同文体功能的共通性、共同性，合在一起即是文学功能、文章功能。不同文体有不同功能，有大体上的“分工”，如“文载道”、“诗言志”、词言情、小说戏曲娱乐消遣。但这种“分工”只是大体上而言，只是相对的，不能绝对化理解，不应片面强调，词同样可以“载道”、“言志”，文同样可以“言志”、“抒情”。文体的基本功能与特定功能。文体的原生功能与衍生功能，如词体本是流行歌曲，原生功能只是娱乐消遣，后衍生出教化、言志等功能。文体的显功能与潜功能或隐功能，后者往往需要读者去“挖掘”。不同文体功能的强弱之分。文体功能的等级、差序，教化第一，其次言志，其次娱乐消遣，等级不同，有高下之别。文体功能的时代特征，不同文体不同时代有不同的功能要求，同一时代的不同文体，同一文体的不同时代，功能要求都不同。对文体功能的理解存在个体差异，对同一文体的功能，不同人有不同的理解。文体功能的古今差异甚大。文体的正功能与负功能，积极功能与消极功能，要注重负功能的分析评价。

文体价值论，文体的价值系统，文体价值与文学价值、文章价值同中有异，文体价值是指各具体文体的价值，有别于不同文体的共通、共同价值，即文学价值、文章价值。曹丕《典论·论文》认为文章是“经国之大业，不朽之盛世”，程颐认为“作文害道”，极力贬低文章的价值。不同文体价值的品第等级，有高下尊卑之别，文至尊，其次诗赋，其次词，其次曲，小说更是等而下之。南宋真德秀《文章正宗·纲目》首列“辞命”体，云：“汉世有制，有诏，有册，有玺书，其名虽殊，要皆王言也。文章之施于朝廷，布之天下者，莫此为重，故今以为编之首。”[①]文体价值的绝对性与相对性。文体价值的时代差异，古今差异很大，甚至完全“颠覆”。文体价值在传播与接受过程中的增、减、变异，如词、曲、小说三体价值，历代递增，“层累”提升。刘永济认为，诏、策、奏、启是“递降”的。大体上看，词、曲、小说的价值是递增的。文体的显价值与潜价值或隐价值，有些价值长期处于潜隐状态，又被后人“挖掘”出来。文体价值理解的个体差异。文体价值理解的流动性、弹性、相对性。文体的正价值与负价值。文体价值观念的“原生态”与“衍生态”，如宋人对词的态度，多“口是心非”，口头上一般轻视词，而实际上又乐于创作，重视词。我们今天重视宋词，认为宋词为“一代之文学”，只是就创作实际而言，不能认为宋人观念上重视词。文体价值的“追认”。

古代主流文学观念，文体是有尊卑等级秩序的，文第一，其次诗，为文之馀，其次词，为诗之馀，其次曲，为词之馀，小说、戏曲更是等而下之的文体。这点只要看《四库全书》收录标准、范围和比重即可明了。依主流观念，如要选出某文体代表“一代之文学”，只能是诗、文，而不可能是其他文体。诗、文在各代都是代表文体，都是“一代之文学”，其“至尊”地位是其他文体无法企及、无法替代的。以“宋词”为“一代之文学”，其价值是后人“追认”的，只代表后人的观点，不应将后人的观点强加给宋人。

正统文人多以词为“诗馀”，曲为“词馀”， “诗馀”、“词馀”的“命名”即有其隐含

[①] 真德秀《文章正宗》卷首，《四库全书》本。

的价值判断，即认为词不如诗，曲不如词。如《四库全书总目·集部·词曲类总序》云：“词、曲二体在文章、技艺之间，厥品颇卑，作者不贵，特才华之士以绮语相高耳。然三百篇变而古诗，古诗变而近体，近体变而词，词变而曲，层累而降，莫知其然。究厥渊源，实亦乐府之余音，风人之末派。其于文苑，同属附庸，亦未可全斥为俳优也。” “附庸”二字正反映了主流文学观对词、曲的态度。《四库全书总目》在存目中仅著录了张可久和王九思的散曲集，且斥为“可谓敝精神于无用”，“与伶宫歌妓较短长”，散曲的价值比词更低。“诗余”、“词余”观念，是站在正统文学立场上的文学“退化”观，反映出复古、崇古观念。这样评判词曲价值，与文学史实际并不相符。

时代文体的文学价值认定，可从“观念价值”和“实际价值”两方面来看。所谓“观念价值”，是指主观性较强的价值认定，是凭某种既定观念或主观好恶评定文学价值高低，与实际价值可能距离较大，甚至完全相反。所谓“实际价值”，是指比较客观的价值认定，与客观实际基本相符，是一种理性的评判，观点得到较普遍的认可。如“唐诗宋词”，唐人观念，唐诗是不如先秦汉魏古诗的，亦比不上唐文。宋人观念，词的价值是极低的，“一代之文学”只能是诗、文。但“唐诗宋词”的“实际价值”绝对比时人的“观念价值”高，所以得到元代以来部分学者的肯定。“唐诗宋词”的“实际价值”是一种客观存在，但历代学者皆有自己的理解，“观念价值”一直在变化。代表“一代之文学”的“唐诗宋词”是历代特别是现当代人观念上的“唐诗宋词”，而不完全是历史事实上的“唐诗宋词”，更不是历史“当事人”唐宋人观念上的“唐诗宋词”。

文体价值的“遮蔽”，纯文学文体即所谓“文学文体”，“遮蔽”了大文学、杂文学文体的价值，主流、中心文体“遮蔽”了边缘文体的价值，“一代之文体”“遮蔽”了前后各代同一文体及同时代其他文体的价值，“正体”文体“遮蔽”了“变体”文体的价值，古文“遮蔽”了骈文的价值，古文“遮蔽”了小品的价值，正宗文体“遮蔽”了尺牍、笔记的价值。

文体的繁杂性及文化内涵，中国传统文化特色。如书信一体，名义上即十分繁杂，分书、启、疏、奏、尺牍等，尺牍的别称即非常多，如刀笔、书、札、简等，作者和接受对象皆有特殊要求。挚虞《文章流别论》云：“王泽流而诗作，成功臻而颂兴，德勋立而铭著，嘉美终而诔集；祝史陈辞，官箴王阙。”诏、诰、敕，是君主告臣下，表、启、奏、疏、札子，是臣下告君主，尺牍、札、简，这是同辈相告，规矩甚严，不能逾越。文体有贵族文体和大众文体之分。

文体演进与科举制度关系十分密切。唐代科举考试考诗、赋，故诗、赋发达，宋代除诗、赋外，王安石变法后，一段时期考经义策论，故论说文体发达。作为考试的文体，一定是当时最流行、最受重视、地位最高的文体，但不完全意味着文学成就最高，如唐代赋体成就即很一般。

文体演进新变，与媒介关系极大， 1901 年，《清议报》刊登《中国各报存佚表》云：“自报章兴，吾国之文体为之一变。”[①]王韬、郑观应等人在报刊上发表不少“平易畅达”的文章，

[①]《清议报》第 100 册，1901 年.

形成“报章体”。此体主要采用浅近文言，条理清晰，平实自然。近代报章文体一改传统散文的“生产方式”，时评、杂感、通讯、游记等大量出现，短小精悍，快速出手，快速面世，时效性强，同时产生草率之弊，出版者、作者、评论者、读者形成“多向互动”关系，这种“转型”必然影响散文的内容、体制、语言、风格等各个方面。

古代文体的地域特征非常明显，刘师培《南北文学不同论》云：“大抵北方之地，土厚水深，民生其间，多尚实际；南方之地，水势浩洋，民生其际，多尚虚无。民崇实际，故所著之文，不外纪事、析理二端；民尚虚无，故所作之文，或为言志、抒情之体。”[①]如词体，基本上是南方文学，郑宾于《中国文学流变史》中把宋词分为“南派”与“北派”评述，散曲体，基本上是北方文学，元曲又分为北曲和南曲，兴盛于南方的昆曲，在北方发展时则形成“北昆”。楚辞、南朝乐府、词、南戏、传奇，基本上都是南方文学。

文体的民族特色，如楚辞体、赋、骈文、词、散曲，都是中国古代特有的文体。古代“小说”概念具有独特内涵，班固《汉书·艺文志》云：“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之所造也。”[②]传闻、逸事、趣闻、闲谈，一切可供“茶余饭后”谈资的“街谈巷议”，皆可称“小说”，不一定如西方“小说”概念的虚构、情节、典型形象、典型环境，古人还有一种“小说即史”观念，称小说为“史之余”，所谓“稗官野史”、“野史小说”，亦史亦文，文学与历史密不可分。说唱小说称作“讲古”。小说家往往宣称“实录”、“必有其本事”、“补正史之阙”，以“仰攀”正史，抬高自己的身份。中国人少“唯物”，多“唯心”，“唯心”中也少“唯理”，多唯感性、感情，是“唯情”的。“抒情”是各文体的共同特质，中国诗是“抒情”的，是“感性”的，西方诗是“知性”的，宋诗的“知性”也比西方弱许多，中国戏曲是“抒情性”的，而西方的抒情诗是“戏剧性”的，中国各文体的最高境界是“抒情性”，西方各文体的最高境界是“戏剧性”。不应完全用西方文体概念生搬硬套古代文体。

文体发展与其他艺术门类的关系，如况周颐《玉栖述雅》引熊商珍语云：“诗境即画境也，画宜峭，诗亦宜峭。诗宜曲，画亦宜曲。诗宜远，画亦宜远。风神气骨，都从兴到。故昔人谓画中有诗，诗中有画也。”[③]“诗中有画”，题画诗是诗、画的结合，尺牍既是书法又是散文。

文体发展与外来文化吸纳，如印度文化、西域文化、近代西方文化和日本文化，对文体兴盛和创新的影响。

传统文体，对外国特别是东亚、南亚汉文化圈的影响，如唐诗对日本汉诗的影响。

六

文体与时代的关系：文体盛衰与时代的关系，魏源《国朝古文类抄序》云：“文章与世

[①]《国粹学报》1905 年第 9 期。
[②] 班固《汉书·艺文志》，中华书局 2007 年版。
[③] 唐圭璋《词话丛编》本，中华书局 1986 年版。

道为污隆，南宋之文必不如北宋，晚唐之文必不如中唐，两晋、六朝之文必不如两汉，而东汉之文必不如西京。”

古代文体有大体的分工，文载道，诗言志，词抒情尤其是男女私情，分工不同，成就各异，某一文体的成就很难代表、更难代替同时代其他文体的成就，汉赋代替不了汉文，唐诗代替不了唐文，宋词更代替不了宋文、宋诗。“一代之文学”说只突出某一文体的“专胜”，将一体定于一尊，其他文体都变成陪衬，以一体排斥其他文体。 “一代之文学”说无视古代文体分工的史实，以此代彼，以偏概全，必然以一种文体“遮蔽”同时代其他文体的成就。

若论文学表现和代表“时代精神”，一种文体一般只能代表“时代精神”的某些侧面，很难单独代表“时代精神”，只有最主要的几种文体合起来，才能真正代表“时代精神”。代表时代精神的文学必需具备反映社会生活的广度和深度，有深厚的文化意蕴，充当时代文化“代言者”形象。若要推出代表“时代精神”的文体，唐代可推出散文和诗，宋代可推出散文、诗和词，这样更合理。只推一种文体，难免片面。

认为某文体代表“一代之文学”，还要看它是不是时代“中心文体”，对其他文体有没有较大的“文化辐射力”，深刻影响其他文体？唐代律诗兴盛，是时代中心文体，影响其他文体，赋亦“律化”，变成“律赋”，骈文也律化，还影响到词和小说，因此，可称唐代律诗为“一代之文学”。而宋代文学却不同，是散文影响诗，潘德舆《养一斋诗话》说：“宋诗似策论，南宋人诗似语录。”[①]宋诗多以文为诗，以论为诗，以学问为诗，宋词又受诗文影响，以诗为词，以文为词。宋代只有散文或诗为中心文体，而词为边缘文体。从这一角度看，代表宋代“一代之文学”的不应是词而应是散文或诗。曾毅说：“唐之取士以诗赋，宋之取士以策论，故宋之文学，不在诗而在文。”[②]认为宋文为“一代之文学”。时代中心文体对其他文体还有“弱化”作用，因作者多以主要精力创作中心文体，只以馀力创作其他文体，甚至对其他文体不屑一顾，如宋代许多文人是不创作词的，其他文体的成就也就有限了。

过重新文体而轻视旧文体，认为只有“新文体”才能代表“一代之文学”，这种观念流蔽甚大。事实上，一切新时代之文学都是新文学，无论用新文体还是旧文体。唐宋时，古文、赋、古体诗都是旧文体，文体特性本身并无大变化，但内容是新时代的。

元代以后，有些学者将宋词、元曲与唐诗并提，誉为“一代之文学”，但属非主流观点，并未得到主流观念的认同。近代以来，引进西方纯文学观念，重诗歌、戏剧、小说，轻散文，抛弃传统“大文学”、“杂文学”观念，现代又过重反传统、反正统，将古代文体的尊卑等级秩序几乎完全“颠覆”。“宋词元曲”说恰与西方“纯文学”观念相吻合，故被现当代学界普遍接受，而传统观念中“古文”独尊的地位则受到冷落。因此“宋词元曲”说成为现当代的主流文学史观，“宋文”说则极少有人提及。至今，这种观念早已“深入人心”，规定了文学史研究格局，本来被宋代人自己鄙视的“宋词元曲”也价值大增，得到普遍的尊崇。“宋词元曲”并称，对矫正轻视纯文学的古代主流正统“大文学”观念，是有积极意义的。但将古人的观念完全“颠覆”，又矫枉而过正，认为宋词元曲胜过诗、文，则是与文学史实不相符

[①] 郭绍虞编《清诗话续编》卷二，上海古籍出版社 1983 年版。
[②] 曾毅《订正中国文学史》(下)，上海泰东书局 1930 年版，第 69－70 页。

的。时过境迁，这种观念局限性逐渐凸显出来。

克服过分拘泥于以朝代论文体的局限性，历代学者有从另一角度立论的，淡化或不谈朝代，而只谈文体自身的演变。尤侗《己丑真风记序》云："天地变而世变，世变而文变。……使文而不变，则典谟之后无誓诰，誓诰之后无论策，论策之后无诗赋，诗赋之后无词曲，词曲之后无制义矣。"[①]只就韵文系统立论，旨在描述和总结韵文体内部兴替演变规律，并不特别强调某朝代新兴文体代表"一代之文学"。谢章铤《赌棋山庄词话》卷九云："自三百篇不被管弦，而古乐府之法兴，乐府亡而唐人歌绝句之法兴，绝句亡而宋人歌词之法兴，词亡而元人歌曲之法兴，至明代，曲分南北，檀板间各成宗派。"[②]作者描述了韵文体自身的兴替轨迹，皆与音乐变化密切相关，音乐变化是韵文体制变化的最本质原因，与朝代更替没有直接"对应"关系。王国维《人间词话》说："四言敝而有楚辞，楚辞敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。"[③]王国维描述了韵文体盛衰流变的规律，由兴起到盛到衰，"一切文体"皆逃脱不了这一规律。从这一角度看，说词体在宋代特盛，这是文体演进的规律所至，而与朝代关系是其次的。这样立论，大体上是符合文学史实际的。

不同文体在时人心目中的"原生态"价值是不同的。如"宋词""元曲"，宋人普遍轻视词，元人不少则重视曲，观念不同。宋人看重的首先是文，其次是诗，对于新兴的词是鄙视的，认为是"小道"、"末技"，不登大雅之堂。赵以夫《虚斋乐府自序》云："文章，小技耳，况长短句哉！"[④]下面一则故事最能说明问题：魏泰《东轩笔录·佚文》载，欧阳修轻视晏殊，每对人说："晏公小词最佳，诗次之，文又次于诗，其为人又次于文也。"[⑤]宋人观念，人生价值的实现，道德、事业、文章，轻重有序。而文章各体中，文最重要，其次诗、赋，其次小说和词。欧阳修把晏殊的成就整个儿颠倒过来，以示蔑视之意。这说明他的观念中，词是绝没有资格与诗文相比的，更没有资格代表宋代"一代之文学"。而元人却肯定自己时代的曲的价值，如虞集《中原音韵序》云："一代之兴，必有一代之绝艺足称于后世者：汉之文章，唐之律诗，宋之道学，国朝之今乐府，亦开于气数音律之盛。"[⑥]更将元曲抬高到与汉文、唐诗、宋理学并列的地位，甚至胜过宋词。元人称散曲为"大元乐府"、"北乐府"、"今乐府"，是尊体的表现，强调散曲可与唐诗、宋词相提并论。

不同文体在后代的"衍生态"价值也是不同的。如词、曲，元人轻词而重曲，自不必说，明人亦多轻词而重曲，仍视词为"小道""末技"，对曲则推崇备至。如王骥德《曲律》卷四说："晋人言：'丝不如竹，竹不如肉'，以为渐近自然。吾谓：诗不如词，词不如曲，故是

[①] 尤侗《西堂杂俎一集》卷四，清康熙刻本。
[②] 唐圭璋《词话丛编》第四册，中华书局 1986 年版，第 3437－3438 页。
[③] 况周颐、王国维《蕙风词话·人间词话》，人民文学出版社 1982 年版，第 218 页。
[④] 赵以夫《虚斋乐府》，《四部丛刊三编》本。
[⑤] 魏泰《东轩笔录》，中华书局 1997 年版。
[⑥] 孔齐《至正直记》卷三引，上海古籍出版社 1987 年版。

渐近人情。夫诗之限于律与绝也，即不尽于意，俗欲为一字之益，不可得也。词之限于调也，即不尽于吻，欲为一语之益，不可得也。若曲，则调可累用，字可衬增，诗与词，不得以谐语方言入，而曲则唯吾意之欲至，口之欲宣，纵横出入，无之而无不可也。故吾谓：快人情者，要毋过于曲也。”[①]他从新、变角度肯定曲胜过词。不少学者推尊曲体，将曲与诗并列。王骥德《曲律》卷四云：“王渼陂好为词曲，客有规之曰：‘闻之太上立德，其次立功，其次立言，公何不留意经世文章？’渼陂应声曰：‘子不闻其次致曲乎？’”[②]这是对以诗、文为正统的主流文学观的突破，曲的价值和地位得到充分肯定。王国维在《宋元戏曲考·序》中则以“自然”为最高标准，推崇元曲胜过宋词，将元曲的价值推向极致，这是对“词馀”观念的“颠覆”。

文体与朝代的“对应”关系，“一代有一代之文学”观念，实际上就是一代有一代之“文体”，如汉赋、唐诗、宋词、元曲。朝代代表性文体是中心文体、主流文体，吴承学先生表述为“主导性的文体”。文体的“朝代”特征非常明显，文体兴衰更体与朝代兴衰更体关系密切。文体风格演进，与朝代的“对应”关系，基本上是同步的，《乐记》云：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。”

将“文体”兴衰等同于“朝代”兴亡，有失偏颇。过重某一文体与某一朝代的“对应”关系，以为两者发展是同步关系，认为文体演变主要靠外力推动，自然轻视文体自身的演变规律，轻视文体演变的自主性、自律性。焦循《与欧阳制美论诗书》说：“诗亡于宋而遁于词，词亡于元而遁于曲。”[③]认为词体兴以诗体亡为前提，十分偏激。实际上，朝代亡，词体不会随之而亡。文体演变是一个渐进过程，可经过几个朝代，一个朝代灭亡并不意味着此一文体的灭亡，此一文体仍会按自身规律发展。文化发展是有惯性的，不因改朝换代而突然中断。

实际上，文体发展可依据自身兴衰演变划分不同的“时代”，并不完全受朝代更替的制约，不一定与“朝代”兴衰同步，文体发展史的阶段划分可打破完全以朝代为标志的划分法，而依据文学史实际划分不同的时代，不一定局限于某一朝代。同一朝代亦可归入某文体盛衰的不同时代。

不应将“文体”与“文学”概念混为一谈，以“一代之文体”代替“一代之文学”，以一体代替众体，以文体演进史代替文学发展史，文学史成为片面的文学史。

“一代之文学”说强调文体随时代的变化而演变更新，文体由兴到盛到衰，是一个变动的过程，呈“抛物线”向前发展，每个朝代都有它擅长特盛的一种文体，后继的朝代只能承其“绪馀”，无法超越。这种观念以《周易》以来“通变”理论为依据，重“变”求“新”，反对厚古薄今，与西方“进化论”不谋而合，近代以来广受学界尊奉。其革新精神和进步意义，首先应肯定，但流弊是十分明显的。

[①]《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社 1959 年版，第 157、160 页。
[②]《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社 1959 年版，第 178 页。
[③] 焦循《雕菰集》卷十四，《续修四库全书·集部·别集类》，上海古籍出版社 1995 年版。

中国古代文体功能研究论纲

福建师范大学文学院　郗文倩

摘　要: 本文认为文体功能是决定文体产生、发展并确立体式的核心要素，进而成为文体辨析、分类的基本依据，关注文体功能有助于研究观念的调整，亦有利于文体学研究的深入展开。在此基础上，文章就相关研究思路和方法作如下思考：一是以文体功能为标准确立研究对象，避免自设樊篱；二是关注古代文体功能上的特殊性及其影响，即与古代礼仪文化制度的关系；三是强调在文体功能的个案研究中寻找并丰富观察古代文体的视角，扩大解释的可能性。

关键词：中国古代文体　文体功能　观念与方法

这里的文体主要指的是体类（文类）之体。[①]文体在特定场合、条件下要承担具体功用，我们称之为该文体的"文体功能"。文体功能有实用与非实用两个层面，其状态因文体而异。笔者认为，研究古代文体特别要将文体看作是内涵丰富且不断变动的历史"活体"，即每一种文体都萌发于特定的历史土壤，活跃在特定的历史语境，具有特殊的功能用途，满足特殊的精神需求，进而形成自身独特的修辞方式，并最终以文字的方式"塑形"。一旦上述条件不再存在，该文体也就渐渐失去活性，逐渐消失或者调整、演变并孕育出新的文体。在中国古代文体的发展过程中，文体功能发挥着至关重要的作用，许多文体都有具体的实用功能以及特殊的适用语境，文体的体制、风格以及修辞的选择都因此受到制约，而其中很多文体的流变又是基于文体功能的转变。此外特别值得注意的是，中国古代文体在功能上有着独特性，即许多文体都萌生于特定的礼仪活动当中，它们以其独特的潜质发挥着解释礼义、装饰礼仪等特殊功能，在构建群体文化方面发挥着特殊作用，文体自身也有特殊的发展轨迹，因此从功能入手也有利于我们进一步理解古代文体的独特性。

近些年来，古代文体研究受到特别关注，也相继有优秀的研究成果问世，但毋庸讳言，古代文体研究还相对处在零散、随机的状态，许多研究仍缺少对古代文体发展的历史语境作自觉、细致而全面的追溯，致使很多文体面目模糊；或以文学标准筛选研究对象、判断文体价值，故许多文体被排除在研究视线之外、或仅仅成为文学研究的"注脚"等。本文认为，从文体功能入手研究古代文体有助于研究观念的调整，亦有利于文体学研究的深入展开。这里不避浅陋将相关思考整理如下，以就教于方家，更希望能抛砖引玉，引起更多研究者就相关问题做出更深入的探讨。

[①] 罗根泽《中国文学批评史》："中国所谓文体，有两种不同的意义：一是体派之体，指文学的格（风格）而言，如元和体、西昆体、李长吉体、李义山体、……皆是也。一是体类之体，指文学的类别而言，如诗体、赋体、论体、序体、……皆是也。"上海古籍出版社1984年版，第146页。

一　文体功能——“体”的潜在要义

文体及其文体功能存在共生的关系，从功能入手常常可以使我们对中国古代文体的渊源、体制、风格有更深入、准确的了解，进而在文体辨析、文体分类方面寻找到更加有效的途径。古人论文辨体，很多都是基于文体功能展开论说的，只不过很少在理论上有明确的表述，因为对于他们来说，文体功能是不言自明的，是题中应有之义，而对于我们来说，这一点就相对陌生，遂使得我们对古代诸多文体的认识产生隔膜。

首先，文体功能是中国古代文体生成的基本方式。不同场合下的行为方式需要有不同的言语表达，这是文体生成的最基本动因，即在特定语境下，基于特定的交流目的，针对不同的交流对象进行言说，文体遂孕育而生。一般而言，各种语言形式手段都有成为文体特征的潜势，但不是“天生”就是文体特征，只有在情景中具有一定功能的形式手段才可称为文体特征，进而才能有文体的确立，因此，文体总是指向特定的行为，是具有特定的社会功能的。对于中国古代文体而言，文体功能表现得更为突出，这主要是由于中国古代较早就建立起繁缛的礼制，有相对成熟的公文运作制度，对言辞发布人员的身份、发布场合以及话语的形式、内容都有特定的要求，这些要求既是出于内容表达的需要，但同时更是出于“得体”、“合礼”的礼仪性需求。这些要求使得特定言辞与特定情境当中的特定功能行为之间形成一一对应关系，从而使我国古代很早就产生多种形态稳定的文体类别，如颂、诰、命、誓、祝、诅、谥、诔等。因此，从文体发生的角度来看，文体与其功能是相伴而生的，某一种文体活跃的时候，一定是这种文体功能发挥得最为充分的时候，而一旦社会文化语境不再提供其发挥的土壤，哪怕这种文体的文本形式还被保留、阅读和流传着，实际上它的原始功能已经失去，从严格意义上讲，该文体已经失去其原有的生命和活力了。

也许正是由于文体及其功能之间有着无法分离的密切关系，追溯文体起源，关注其最初的功能就成为古代文体论者认识文体、辨析文体的基本出发点，如李充《翰林论》

> “容象图而赞立，宜使辞简而义正。”“研求名理，而论难生焉，论贵于允理，不求支离。”“在朝辨政而议奏出，宜以远大为本。[①]“诫诰施于弼违。”[②]再有挚虞《文章流别论》：“王泽流而《诗》作，成功臻而《颂》兴，德勋立而铭著，嘉美终而诔集。”[③]萧统《昭明文选序》：“箴兴於补阙，戒出於弼匡。……美终则诔发，图像则赞兴。”[④]等等。而刘勰所明确提出的“原始以表末，释名以章义”[⑤]的论文宗旨，更将古代文体功能鲜明这一独特性质所决定的最佳研究方式揭示出来。

其次，文体功能对文体的内容、体制、风格也有着决定性的影响。文体是在特定语境当中产生的，都有着自身独特的功能，说什么、怎么说都受此制约。如盟誓是面对神灵所做的

①《全晋文》卷五十三，严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局 1958 年版，第 1767 页。
②《太平御览》卷五九三《文部》九引，中华书局 1960 年版，第 2671 页。《全晋文》无收。
③《全晋文》卷七十七，《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局 1965 年版，第 1905 页。
④ 萧统《昭明文选・序》，上海古籍出版社 1986 年版。
⑤ 詹锳《文心雕龙义证・序志》，上海古籍出版社 1989 年版，第 1924 页。

承诺和保证。它从原始的诅誓咒语发展而来，凭借参盟者对神祇共同的崇拜和敬畏而产生效用。[1]故刘勰称“盟之大体，必序危机，奖忠孝，共存亡，戮心力，祈幽灵以取鉴，指九天以为正；感激以立诚，切至以敷辞，此其所同也。”而盟誓中经常出现的“有渝此盟，明神殛之。俾队其师，无克祚国。及其玄孙，无有老幼!”（《左传》熹公二十八年)等套语以毋庸置疑的口吻进行威吓、恫吓，又带有巫术咒语的典型修辞特点。

在中国古代文体论述中，有关文体风格谈论得最多。表面看来，文体风格是区分文体的直接参照，但实际上有关文体风格的论述大多建立在对文体功能的认识之上，甚至有些论述就直接将文体功能与风格并列而谈，如前引李充《翰林论》中对赞、论、议奏的解释。也有一些关于文体风格的论述并非直接谈及文体和功能之间的关系，但稍加分析，我们就会发现，文体功能仍是其论述的出发点，如陆机《文赋》曾分别谈及十类文体及其风格特点，采用了两种解释方式：第一种将文体功能和文体风格并列而谈，直接表明二者之间的密切关系，如解释诗、赋二体，认为诗的“绮靡”以及赋的“浏亮”就是“缘情而发”或“体物而作”的产物。而在解释碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说这八种文体的风格时则采用了另外一种方法，即直接表述其文体风格：“碑披文以相质，诔缠绵而凄怆。铭博约而温润，箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚，论精微而朗畅。奏平彻以闲雅，说炜晔而谲诳。”在这里，陆机抛开功能而仅就语言风格谈文体是有充分理由的，因为整个《文赋》目的并不在辨体，而是要结合切身体会，对文人创作过程当中种种规律和技巧加以总结阐发，对其中难以言传的微妙之处作感知性的生动描摹。然而尽管如此，这些论述还是建立在娴熟把握文体功能差异的基础之上的。对这一点，几百年之后的李善有着非常准确的理解，他在解释陆机的上述说法时说道：

碑以叙德，故文质相半；

诔以陈哀，故缠绵凄怆。

博约，谓事博文约也。铭以题勒示後，故博约温润；

箴以讥刺得失，故顿挫清壮。

颂以褒述功美，以辞为主，故优游彬蔚。

论以评议臧否，以当为宗，故精微朗畅。

奏以陈情叙事，故平彻闲雅；

说以感动为先，故炜晔谲诳。[2]

虽然李善没有对“博约”、“温润”、“顿挫”、“清壮”、“优游”、“彬蔚”、“精微”、“朗畅”“平彻”、“闲雅”、“炜晔”、“谲诳”等风格描述做更为细致的解释，但是他的注释却在还原该文体的原初功能，揭示出文体风格与其功能之间的密切关系，可谓简而要。

李善能对陆机所说做简明扼要的理解和概括并不奇怪，因为尽管相隔近四百年，他们所处的时代在根本性的制度和文化上并没有很大差别，因此理解非常默契。而对于今人而言，理解陆机的说法就会稍显艰难，因为我们谈到古代文体，特别是古代实用性文体，直观的印象往往就是书写、撰刻在不同载体上的形态各异的文字篇章，它们只是在那里“寂静的”等

---

[1] 参见吴承学《先秦的盟誓》，《中国古代文体形态研究》，中山大学出版社 2000 年版。

[2] 张少康《文赋集释》，上海古籍出版社 1984 年版，第 80 页。

待我们去“阅读”，所以，如果稍不留神，我们就会把这些文本看作文体的全部，而忘了它们曾经活跃在各个礼仪制度、风俗文化当中，曾在行政运作体系、人生日用当中承载着各自独特的功能，由此才风格各异。而只有意识到这一点，我们才能明白这些文体“为什么说”，也就相应理解了它们“说什么”以及“怎么说”的问题。

第三，文体功能是中国古代文体分类的基本参照。

总的来看，文体分类是人们在对文体有了一定的认识和辨析的基础上产生的，也是文体创作日益繁盛的现实需求。文体分类是一个逻辑性很强的工作,它需要分类者了解文体的特性，把握一定的分类原则，之后才能分门别类的将各个文体进行合理的排列和安插。如果按照现代文学观念来对文体进行划分，较为常见的“三分法”，即根据用语方式的差异分为记叙文、议论文、说明文（一说戏剧）；或者“四分法”，即依作品的形象塑造、结构安排、语言运用等方面进行综合考察，分为诗歌、小说、戏剧、散文等等，这些分类大都从单纯的文字文本出发，故很难做到泾渭分明，如从用语方式上看，记叙、议论、说明之间就无法绝对划清界限，小说和散文也很难绝对分立，如鲁迅《一件小事》就曾因是小说还是散文引起过争论。然而，对于中国古代文体分类而言，由于最初的文体大都产生于具体功用，行为方式的差异促使不同文体的生成，文体的分类原则遂有了基本依据。特别是许多古代文体与繁缛严整的礼仪制度、民俗宗教等存在着极为密切的关系，受到特定功能的限制，文体之“体”在某种程度上就是一个稳定的形态，不可左右逢源，随便挪用，因此，古代文体分类在绝对性方面要远远大于相对性，在这一点上，古今是存在很大差异的。

因此，从文体功能入手对中国古代文体进行分类不仅是必要的，而且也是最简洁直观的途径。事实上，从《尚书》、《诗经》等早期典籍所体现的分类情况看，文体功能就已成为或隐或显的参照标准了。而之后《文章缘起》、《文选》等尽管采取一类一体的排列方法，但也开始注意到将功能相近的文体大致排列在一起，体现出按照功能对文体进行归纳的意识。这种方式在后世很长一段时间内成为文选类总集或文体论著最常用的体例。然而，由于新文体不断涌现或老文体改名换姓，加之后世编著者多以广收详列为能事，单体列类直接带来中国古代文体分类繁琐的问题，于是归纳合并成为必须。依照文体功能来合并同类项事实上应当是最为清晰的方法，但认识到这一点却颇费周折。最有代表性的就是宋真德秀《文章正宗》，他将所收文章分辞命、议论、叙事、诗赋四类，这种归纳方法颇富创建，可以说是开后世分门系类的先河。有研究者认为这种分类从语言的表现方式上入手，颇近似于现代议论文，记叙文以及描写抒情等分法，显示出时人对文体认识的深入，也可以说是颇具“超前意识”的。然而由于中国古代文体绝大多数是实用性文体，文体与其实用功能之间存在太过亲密的关系，撇开这一点而从语言表达方式上入手去进行分类归纳尽管认识“超前”，却不太切合古代文体发展实际，阅读、学习者无法从中更便捷的辨析出对于写作至关重要的基于功能上的文体差别，故其缺陷也是显见的，这一分类也遭到批评，如明代吴讷认为其“每类之中，众体并出，欲识体而卒难寻考”，[①]可见以简驭繁固然难能可贵，但简而有道也绝非一件易事，

[①] 吴讷《文章辨体·凡例》，齐鲁书社 1997 年版。

需要找到最合理的标准。

中国古代的文体发展现实一直昭示着一个以简驭繁的分类原则，即从文体的适用场合、功能入手来归纳文类，然而这种方式直到清代才真正被有意识的加以操作，开风气之先的是姚鼐的《古文辞类纂》。该书根据“为用”之不同，将文体分为论辩，序跋，奏议，书说，赠序，诏令，传状、碑志，杂记，箴铭，颂赞，辞赋，哀祭十三类，显示出对古代文体功能明确的认识。此外在一些文体的具体辨析归类上，也表现出从文体功能入手的自觉。如唐宋以后有所谓“赠序文”，是专门为了送别亲友而写的，过去一般把它与序跋合为一类，而姚氏则认为“赠序”虽名为“序”文，却是古代“君子赠人以言”的遗意，跟序跋类的序文，性质不同，故《类纂》不为文章名称所惑，明确将师生、友朋和亲属离别时的赠文和寿序文汇聚于赠序类；将史序、诗文集序和书、文后的跋语汇聚于序跋类；将名为“说”而实为“赠人以言”的文章归入赠序类等。[①]《类纂》对古代文体的合并归类，抓住文体功能这一最切古代文体发展事实的分类标准，较为理想的遏制了自魏晋以降日趋纷繁的文体分类状况，自然受到后世较高的评价。如近人钱基博认为其“分类必溯其源，而不为杜撰，选辞务择其雅，而不为钩棘。荟斯文于简编，诏来者以途径。”，姚永朴更赞其“分合出入之际，独厘然当于人心。”[②]《古文辞类纂》的分类方式给同期及后世带来可资借鉴的范本。

二　以文体功能为标准确立古代文体研究对象

古代文体绝大多数属于实用性文体，其中公文和礼俗文体又占有极大比例。它们当中许多文体形式简单、言辞粗朴，在内容上也更多表现出一种集体性的观念意识，而非个体性的艺术想象和创造，因此，尽管我们已经意识到古代“文”的概念含义十分丰富，几乎所有带有一定技巧的言辞篇章都可归入“文”的系列，然而，由于受传统“文学性”的惯性思维影响，我们对于文体研究对象进行筛选定位时往往不自觉的就包含有“精品”、“精致”、“个性”、“审美”等潜在标准，这就将许多文体排除在研究视野之外，或者仅仅将它们作为一种旁证略有涉及，而这对于古代文体研究而言是十分不利的。因此，笔者认为，凡是在特定语境中承担特定功能的文字篇章形式都应当作为文体研究的对象。从这样的角度看，古代文体研究对象无禁区。哪怕该文体在语言形式上非常简单粗糙，甚至只有一两个字，只要它在特定情境下承担了特定的功能，我们就可以把它们作为文体来加以关注。如此我们才有可能自觉的逐一梳理古代文体个案，尽可能复原文体发展全貌，进而帮助我们恢复古代文体系统和文体观念系统，文体学研究方能开拓扩展为区别于文章学、文学等学科的独特研究领域。

比如研究者普遍认为汉代文体发展奠定了古代文体发展的基本规模，但是，汉代为什么呈现文体“大爆发”？当时的社会提供了怎样的条件和氛围？如果单单关注“文人创作”我们是无法深入体会的。然而，如果将汉代砖文、瓦当文、铜器铭文等诸多民间运用极为广泛的文体形式统统纳入到研究视野中，我们就会发现，与前代相比，文字在汉代有着更为普遍

[①] 褚斌杰《中国古代文体概论》，北京大学出版社 1990 年版，第 36 页。
[②] 转引自吴孟复《桐城文派述论》，安徽教育出版社 2001 年版，第 113、115 页。

的运用，铜镜铭文、石刻碑文等我们熟知的铭刻形式均在汉代达到发展高峰自不必说，其它如瓦当文、砖文等民间书写形式也在两汉时期出现并繁荣，如瓦当，西汉之前多为图案瓦当或素面瓦当，景帝时开始出现文字瓦当，到西汉中晚期，虽仍以图案瓦当为主，但文字瓦当在陕西等地开始盛行，东汉时期，文字瓦当数量逐渐减少，但使用地域更为广泛。[①]再如砖铭文字最早出现在战国晚期，至汉初均有使用，但早期砖文或戳印或刻画，字数少，并无鲜明特色。到汉武帝以后，砖文的内容就开始不断丰富起来，并逐渐形成自己独特的书写风格，东汉时期使用地域也大大扩展，由关中地区扩大到中原地区和江南地区。[②]可见希望凭借语言文字的形式来进一步丰富表情达志的途径，满足精神需求，这种渴望不仅仅属于赋家等文字水平较高的文人，也是贯穿两汉时期共同的社会心理。特别是从流传在民间的各类手册符箓、出土的简帛文书以及刻在铜器、砖瓦、碑石上的各类文字中我们能进一步感受到，汉代礼俗活动特别是民间信仰仪式中一项重要特色就是对文书典籍的重视。对文字的重视并不是任何宗教信仰中不可或缺的因素[③]，显然汉代民间对文字运用的兴趣不容忽视。而这种兴趣的得来与秦汉以来政府对文字的推广普及、对基础教育的重视是分不开的。汉代整体文字能力的提高使得当时的人们获得了一个更为重要的传递信息、寄予情感的方式。在他们眼里，文字不仅可以起到重要的标识作用，更有着特殊的神秘意味，能传递更多的意义，以满足书写者（或赞助者）更为丰富、深层的精神需求。同时，汉文字具有特殊的构型，如果以各种字体撰写、或加以巧妙的排列布局还能产生很强的装饰性效果，具有独特的视觉感受，带来全新的审美趣味。[④]由此，文字的使用领域就被极大的开发出来。这一过程中，具有普通文字能力的各级工匠，巫觋、道士等宗教职业人员以及一些具有更高文化修养的人都参与到文字的使用实践中来并表现出开发文字运用潜力的浓厚兴趣，使得文体在人生日用方面发挥了独特的意义。有文字能力的知识者分布广泛，文字广布在社会中，就会产生足够的影响力，也为相关文体的出现以及获得关注打下基础，这些都是汉代文体勃发的富壤。

在一个学科的建设和发展过程中，避免自设樊篱、消除无形禁忌是十分必要的。这里强调以文体功能为标准来选择研究对象正是出于这样的目的。它有助于我们破除对文体研究对象不自觉的限制，如此或可移步换形，获得更多研究的可能性。

彻底摆脱各种限定，改变观念，扩大研究对象范围常常会带来相关研究的突破性进展。八十年代以来，许多与“史“相关的学科如思想史、文学史、美术史等等都在探讨“重写“的问题，而这些学科面临的困惑是非常相似的。比如葛兆光先生这样描述以往的思想（哲学）史，认为思想史家按照时间的顺序安排哲人和经典思想家的章节，大的思想家一章，小的思

[①] 申云艳《中国古代瓦当研究》，文物出版社 2006 年版，第 143 页。
[②] 王镛、李淼《中国古代砖文》，知识出版社 1990 年版，第 2 页。
[③] 蒲慕州《追寻一己之福——中国古代的信仰世界》，上海古籍出版社 2007 年版，第 225 页。
[④] 可参见王元军《汉代书刻文化研究》第九章《汉人生活中的装饰性书刻》，上海书画出版社 2007 年版。该文分析了汉代最常用的两种字体即隶书和篆书（包括鸟虫书、小篆、缪篆、署书即扁书、砖瓦文、石刻题记等）在汉代瓦当、砖石、铜器、印章等方面的装饰性运用。他认为，在装饰功能的作用下，铜镜、瓦当、漆器、砖刻、榜书、铭旌等因形制不同、用途不一，对字体的选择也会不同，从而使得文字呈现出多种样态。不过，该文认为除了公私文书以及碑石作品，“汉代许多文字书刻基本上是生活中的装饰品，或者虽有记录的作用，但是文字内容并不是多么重要。”这一说法似有些偏颇。事实上这些文字运用，内容（意义）同样重要，它们在反映汉代一般性的、群体性的知识、情感和信仰方面具有重要价值。

想家一节，仍不够级别的话可以几个人合伙占上一节，再不济的话也可以占上一段。思想史的线索就是连缀经典、经典的征引、注释与解说、精英的文字论述，由此，思想的历史也就自然成了哲人系列和经典思想家的博物馆，陈列着他们的照片，仿佛编花名册，又仿佛挂光荣榜，论功行赏或评功摆好。这样的思想史很难真正体现“史”的性质。再如近些年来在中国美术史研究领域颇有建树的巫鸿先生在谈及美术史书写时也表达了类似的疑问。他认为由于国内外的美术史学科大都是根据收藏发展起来，于是美术史书写就从一大堆的铜器、玉器一下子蹦到文人字画上来，前后衔接不上，中古阶段更好像一个大黑洞，当中空气稀薄，美术史不成“史”。[①]

面对这些困惑，上述学者都调整研究思路，转变观念，从而开启了新天地。比如葛兆光先生认为，真正思想史的延续，也许更多深藏在一般的知识、思想和信仰当中，它们通过最基本的教育构成人们的文化底色，它一方面背靠人们不言而喻的终极的依据和假设，建立起一整套有效的理解，一方面在日常生活中起着解释和操作的作用，成为人们生活的规则和理由。观念的变化带来研究对象的调整，在其思想史描述中，术数方技、图像雕刻、甚至地图等等都成为解释思想的对象，于是思想史丰富厚重的一面逐渐展现出来。同样，针对美术史的研究状况，巫鸿先生认为研究不能为“美术”二字所牵累，因为它本身就是一个历史概念，古今存在很大差异。他认为研究对象不分精美和不精美，只要提出的问题是视觉的、图像的、空间的，中间不管用什么方法，最后又回到美术上来，那就是美术史研究。在这样的观念指导下，其研究境界大开，研究对象、研究方法也呈现出多样的姿态。比如他将“传说”中的九鼎也纳入到美术史研究中来，认为九鼎的造型虽为炊器，但它们远远超出了其它任何日常用器的功用和目的，成为祭祀活动中沟通神人、沟通已逝祖先的礼器。它的意义不仅仅是纪念创造和获得这些神器的祖先，同时也在于纪念所有继承和拥有过九鼎的先王们，由此，九鼎的使用者自然成为政权的继承者。九鼎在传说中不断充实和更新着对以往先王的回忆，从而不断叠加其政治象征意义，并最终成为一种政权纪念物。这种研究无疑超越了以往美术史研究关注其具体形象特征如质地、形状和装饰图案的惯性思维，提供了一条解释真实存在的礼器的新思路。巫鸿的著作跨学科性很强，融合了历史文本、图像、考古、风格分析等多种方法，也颇富创见，对理解中国古代不同材质、时期、主题的美术作品都颇有启发性，而这与其对研究对象的扩大是分不开的。

三　关注古代文体功能的特殊性

中国古代文体在功能上存在特殊性，即许多文体都和儒家礼仪文化制度有着密切的关系，承担着特定的礼仪功能。颂、赞、铭、祝、盟誓、封禅、诔、碑、哀、吊文、墓志、祭文等若干文体与祭祀、丧葬等礼仪活动的密切关系自不必说，即使是诏策奏议等上下行公文

[①] 参见葛兆光《中国思想史》之《思想史的写法》，复旦大学出版社 2005 年版。巫鸿《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》附录《巫鸿教授访谈录》，三联书店 2005 年版。

某种程度上也是出于实现人君之礼的需要而细化明确的，如刘勰所称是“汉初定仪则”[①]的产物。其撰作发布本身就是礼仪制度中的一个特定仪式环节。也正因如此，它们更多被划归应用文体而很少能够纳入到现代“文学”的研究领域。然而，与现代应用文体不同的是，这些文体讲求篇章辞采，数量众多，受到文人的普遍重视，有着较高的社会地位，这种情形当看作中国古代文体的一种独特现象。儒家礼仪多繁文缛节，对礼之“文”即行走、言说、车服、器物等等都有明确而细致的的规定，以此明确等级、确立秩序，故有“仪礼三百，威仪三千”的说法。而文体被有意识的纳入到礼仪文化当中，成为礼“仪”的组成部分，是因为它能发挥特殊的作用：

第一，“以文释礼”与文体的教化功能。

相比其它仪文形式，礼仪文体是以“言说”的方式加入到礼乐文化中来，发挥言语文字本身交流示意的特殊作用，发挥着解释“礼义”的教化性功能，我们将这种功能称之为“以文释礼”。

当然，与其它同样负有解释教化功能的仪文因素相比，“文以释礼”有着更为久远的心理根源，那就是中国古人对言语文字所持有的神秘和神圣性态度。古人认为言辞一旦发出，就有了某种天命神使的意味，人们运用言语文字，就是借助了这一超人的力量来解释、支配人事。早期的盟誓、史官的“记言记事”、青铜铭文等礼仪性文书的撰作都带有这样的文化心理，故相关言辞的发布与保存受到格外的关照。在神灵的威慑力渐渐消淡，言辞文字本身的神秘意味逐渐退去后，对相关言辞文体的尊崇仍普遍依存于人们的心理当中，支配着他们对文辞言语的态度。因此，礼仪中相关礼辞的撰作、发布、书写、篆刻就是在以一种庄重而神圣的方式，传递具体的语言文字交流意义，也解释着礼仪背后庄重的“礼义”。

如在周礼的设定中，冠礼被认为是“礼之始”，其中蕴含着对成人的道德要求和行为理想，治礼者期望以此作为构建“君臣止，父子亲、长幼和”的社会秩序的起点，故《仪礼》对冠礼中的相关礼辞记录最多，也最详尽，其中解释礼义并进行教化的意味是非常浓厚的。如一加冠祝辞强调“弃尔幼志，顺尔成德，”意在提醒受冠者要“因冠而戒”，和幼年的言行思想告别。二加冠强调“敬尔威仪，淑慎尔德”，提醒受冠者今后应以成人的标准培养自身的道德威仪。三加冠则强调“兄弟具在，以成厥德”，旨在说明冠礼的实践性意义是要希望受冠者“成人”，然而，这并不是对一个人的要求，而是对相关群体的共同要求。受冠者的兄弟以及其他相关参与者也身临其境，在庄重严肃的气氛实实在在的上了一堂礼仪观摩课。他们不仅是见证者，也是受教育者。再如《全后汉文》郑众记载汉代婚礼的礼物赞文，即旨在解释其特定礼仪内涵，如 “雁侯阴阳，待时乃举，冬南夏北，贵得其所。”“舍利为兽，廉而能谦。礼义乃食，口无讥愆。” “九子之墨，藏于松烟，本性长生，子孙图边。”等等。这些赞文被仔细书写、封表，陪伴礼物一同送上，发挥着特殊的“释礼”功能，这些也构成了文化传承的一部分。

古代礼仪多繁文缛节，其目的就是要在进退、揖让、升降、酬酢之中，序尊卑之制，崇

[①] 詹锳《文心雕龙义证》，上海古籍出版社 1989 年版，第 730 页。

敬让之节，使人明礼义、知敬惧，故“恭俭庄敬，《礼》教也。”[①]这种教育活动，贯穿礼仪的始终，而礼仪文体则以其特有的言语方式承担着这一教化功能。在古代礼乐文化的宏大叙述中，言辞从来不是言辞本身，而是另有深意，教化更是题中应有之义。因此，对于两千年来礼乐文化制度的建设而言，相关礼辞的撰写和发布无疑是一种成功的运作，其中所蕴含的教化内容更有着特殊的意义。有西方学者曾经对“教化”这一概念进行历史性梳理，认为“教化”不同于一般的教育和培养，它主要指一种人类自己存在或品质的获得，是一种人类通过范型或形式造就自身的存在方式，人类教化的本质就是舍弃特殊性和同化陌生性，从而使个体成为一个普遍的精神存在。[②]这一分析对我们认识古代礼仪文体很有启发意义。教化作为人的精神存在，本身就意味着对现实和精神世界的认知过程。中国古代礼乐文化制度在不断地发展和调整中建立起一整套社会人伦秩序，在这个系统中，每个人都受到诸多仪节规范的约束，并持续不断的接受着外在无形力量的打磨，并最终使得这种打磨内化为反省个体言行品德的自觉，甚至转化成为一种心理定势和思维习惯，从这一点来看，中国古代的“教化”效果应当是可以打高分的。而在这一过程中，包含文体在内的诸多礼“仪”一方面承担着建构礼仪文化的功能性任务，另一方面也使自身获得了意义。

在我们现在的文学批评话语中，对于“教化”无疑是褒贬参半的。研究者意识到它以强烈的人文精神推动中国文学关注社会、关注伦理道德完善，使中国文学呈现出与社会现实政治紧密联系的突出特征，但同时也使得文学过分注重社会政治和社会道德层面的价值，遂产生许多充塞着道德概念和说教的内容空洞的作品。因此，文学“教化论”一度受到冷落甚至贬斥，甚或成为和“文学审美“相对立的观念。其实，“教化”本是一种功能方式，仅有使用效果的优劣，本身无所谓好坏，研究视角的倾斜容易使我们忽略活跃长达两千年的“教化”观念内在的生命理路，忽视了中国古代“文”和“教化”相依而存的历史发展实况，更有可能妨碍我们以一种更为理性的研究姿态俯瞰“教化”类文体建构社会传统文化的深刻意义。

第二，“以文饰礼”与“得体”的价值标准。

古代文体被纳入礼仪活动中，固然有其具体实用的交流需求，但还是和早期“文”所具有的多重含义以及其中所包蕴的美饰性内涵分不开的。它们不仅承担着传递信息、揭示礼义的现实任务，更以其符采炳蔚、构型稳定、声韵铿锵的内质，以或唱或诵、或写或刻的方式，协同音乐、器物、绘画、建筑等其他艺术门类中所包含的装饰性元素，共同构建着礼仪文化布局匀称、张弛有度、秩序井然的形式美感和视觉美感。

中国古代有独特的“礼仪”文化。“礼”相对抽象，是约束人们言行举止的一种观念和意识，而“仪”则是“礼”的具体表观形式，是依据和遵循“礼”的内涵所制定的一套系统而完整的程序和形式。借助于“仪”，相对抽象的“礼”得以显形。然而礼一旦制度化，仪式感也就大大增强，装饰性也随之加强，“仪文”本身遂充溢着浓烈的象征意味和表演性质。如傅道彬先生在考察了乡饮酒和乡射礼等活动后，对先秦典籍中经常出现的“观礼”有了更深入的理解。他认为，礼之所以是可观的，正在于礼（也就是仪）的象征性和表演性。因此，

---

① 《礼记·经解》，《十三经注疏》，中华书局 1980 年版，第 1609 页。

② 汉斯－格奥尔格·伽达默尔《真理与方法》（上卷），上海译文出版社 1999 年版，第 20 页。

观礼既有政治的象征意义，更具有艺术内涵。而乡射礼突出了歌诗活动的中心地位，更使得整个典礼充满了观赏性。“诗可以观”不仅仅是“观风俗，知得失、自考正”的抽象政治意义，更和“观乐”、“观舞”一样具有审美观赏价值。[①]

事实上，对礼仪之“文”做审美性的关赏仍然是不够的，因为对于古人而言，这些礼文仪节更是体现等级秩序、创造彬彬和乐气氛的重要方式，仪“文”的审美价值、观赏价值，乃至由此而产生的浓重的装饰性意味又是有条件限制的，即须“得体”，也就是说要在得体的一系列仪节形式中展示“礼”节制人心、协调社会的核心意义。所以，从礼乐文化的视角来看相关文体、音乐、服饰、仪节等因素，其价值判断的根据就不仅仅是本身的美或丑，而是恰当不恰当、合礼不合礼。因此，对于诸多“仪文”而言，是否“得体合礼”，就成为判断其价值最基本的衡量标准。

因此，在古人眼里，礼仪文体本身的篇章辞采固然重要，然而更重要的是它是否“合礼”，是否“得体”，也就是说，它是否在恰当的场合、由恰当的人、针对恰当的对象发布了恰当的言辞。《文心雕龙・书记》篇：“若夫尊贵差序，则肃以节文。”[②]《章表》篇：“肃恭节文，条理首尾。”[③]节文，指礼节仪式，《礼记・乡饮酒义》：“宾出，主人拜送，节文终遂焉。”[④]条理、庄重、充满稳定的等级感和秩序感，这是礼仪文化制度对“仪文”的要求，也是对相关文体功效的要求。从这个角度看，古代礼仪文体对礼仪环境的要求是相当依赖的。古代文体理论中对于“体”的强调，对于正体的看重以及讹体的严苛批评都可以由此找到最初的心理渊源。

第三，关注礼仪文体的潜质及其古代文体的价值序列

古代礼仪文体对礼仪环境有较强的依赖性，乃至相关语境一旦消失，它们就会失去活跃的土壤，进而走向没落，但从另一方面看，这些文字书写在“释礼”和“饰礼”的过程中也渐渐培养了自身独特的潜质，从而有可能摆脱被礼仪实用功能所淹没的命运，挣脱束缚，获得独立发展。

礼统摄下的理想社会是一个高度秩序化、人文化的社会，礼仪有数，升降有度，文物昭明，以礼乐示义，具有丰富的内涵以及鲜明的形式美感和视觉美感。诗文、音乐、绘画、舞蹈、建筑、器物等诸多“仪文”就是以其鲜明的秩序感、节奏感、色彩布局的谐和以及内涵的丰富等诸多因素受到关注，获得了加速生长的契机。古代礼仪文体的考察同样要放在这样一个背景下加以审视。在礼乐文化昌盛时期，这些文体以其自身所具有的装饰性意味以及解释性功能获得了尊崇，享有专人精心加工结撰的特权，其中的核心礼辞尤以自身形式的整饬、音韵的和谐给参与者带来听觉和视觉上的美感，其典雅美懿、富含礼义的言语大异于日常语言，也带来新鲜的“陌生化”效果，遂引起更多瞩目，也最有可能脱开礼制的束缚，独立成体，进而成为文人士子彰显才情、宣情达意的载体。同时，由于礼仪性文体和礼制的紧密关

[①] 参见傅道彬《乡人、乡乐与“诗可以群”的理论意义》，《中国社会科学》2006 年第 2 期；彭林《从〈仪礼・乡射礼〉看中国古代体育精神》，《光明日报》2004 年 2 月 10 日第 3 版

[②] 詹锳《文心雕龙义证・书记》，上海古籍出版社 1989，第 933 页。

[③] 詹锳《文心雕龙义证・章表》，上海古籍出版社 1989，第 849 页。

[④] 《礼记・乡饮酒义》，《十三经注疏》，中华书局 1980 年版，第 1684 页。

系以及由此获得的尊崇在社会人群中有着较为深厚的心理积淀，能写、善写这些文体的文人同样受到普遍尊重，了解这些情况，我们就不难理解何以礼仪性文体在古代文人创作中占有如此大的比重了。

由此，也带来了中国古代文体观念中一个特殊的现象，即认为古代文体有尊卑、有等级、有特定的社会身份，并由此形成一个较为稳定的文体价值序列。那些和由礼仪、政治制度衍生出来或与其保持紧密关系的文体，就顺理成章地在文体序列中获得了特权，赢得相应的尊敬；而没能在这一体系中获得位置的文体，尽管受到不同社会阶层的喜爱，却不得不处于文化的边缘，在主流评价话语中也遭受贬抑和拒斥，这一现象对文学批评、文人创作以及文体发展都产生深远影响。[①]

四　在文体功能的个案研究中丰富观察古代文体的视角

任何文体都是包括撰作、使用和接受等一整套因素在内的复杂机制，这一机制间的多种因素又是处在变动不居的动态过程中，相互间具有明显的连带关系，而文体功能无疑可以是连接前后环节的核心因素，也就同时可以成为我们把握文体整体发展脉络的突破口。而从总的发展趋向看，文体与其功能之间存在着一个从紧密结合到逐渐剥离的动态过程，但具体到每一种文体，其结合与剥离的方式又有差异，其剥离的程度也是不平衡的，我们只能在具体文体的单向突破中，把握这一关系发展变化的总体格局。通过对个案的细致研究来丰富观察古代文体的角度，增加解释的可能性，进而在条件成熟的的情况下提出更为明确的概念和理论建构，推动学术研究中思辨性的发展。本文认为，在古代文体的个案研究中，以下几个视角当特别关注：

第一，从功能入手，还原文体生成发展的历史文化原境。

目前，越来越多的研究者意识到尽可能的还原文体“原生态”决定着我们能不能真正贴近研究对象，做出切中肯綮的分析评价。但是从目前的研究现状看，对许多文体的“还原”工作仍然是相对零散而粗糙的，我们只是知道它们是“干什么用的”，更多细节就知之甚少了。而我们的目的是要提高到对整个文化的复原，包括具体背景和原境，但也要力避此前曾出现的大而无当的所谓文化考察。故古代文体研究需要特别借鉴考古学的研究方式。考古学家和盗墓贼的区别就在于不是关注一两件器物，而是细致保留整个原境，并循此进入历史时空。尽管受多种条件限制，这种历史性“还原”是不可能彻底完成的，但研究者仍当时刻保持这种倾向，由追寻文体“干什么用”到追寻一切与之有关的因素并提出问题，比如为什么用？在哪里用？怎么用？谁来写谁来说？怎么写怎么说？给谁写给谁说等等。在问题的推动下，旧材料会获得新的理解，以前不被注意的材料也会进入视野，随之就需要借鉴历史、考古、思想、民俗等多学科的研究成果，学科之间的壁垒也就打破了。

以赞体的生成变化为例。赞体有多种类别，但像赞出现最早，是赞体产生的源头。汉代

[①] 关于古代文体的价值序列及其影响，笔者与王长华先生已做过初步探讨，可参看《文学遗产》2007 年第 2 期，《河北学刊》2007 年第 1 期。

有图画圣贤忠孝以示表彰纪念并教化世人的风尚，这是像赞特殊的生成条件，史书中已有记载，这是大环境。再从山东嘉祥县武氏祠堂这一考古遗迹的具体语境看，像赞多写在图像一侧，体制短小，言简意赅，主要是说明画面、叙述史事，并不含明显的褒贬。那么，后世为什么常常将“赞”体的功能理解为赞颂、赞扬呢？仔细考察我们会发现，图像的主人公多为圣君贤臣烈女孝子等有嘉行令德者，画像题赞这一行为本身就透出作像者纪念、表彰、教化的意图，于是，赞体在人们的观念中就渐渐变为称美不称恶之文，由此，人们对图像本身表彰称美功能的认识也就渐渐连带到像赞这一文字形式上，成为其文体功能的附加部分，而当这些说明文字脱离图像被整理结集以独立的文字形式流传时，这些附加功能就成为赞体的重要功能之一。而当文人模仿像赞撰作人物赞的时候，由于缺少图像的辅助，颂扬之旨完全借文字传达，言辞中就表现出鲜明的颂扬内容，这直接影响了后世对赞体的认识。因此，刘勰《文心雕龙》强调“赞者，明也，助也”则抓住了赞体的本质，而他认为赞是“颂之细条”将二者合并而谈有特殊的理由，但也存在历史的局限。[①]

第二，关注“破体”的动态过程，抓住文体转换关节。

一般而言，一种文体从产生到最终确立是一个由散趋整的过程。在被最终塑形的过程中，它逐渐形成一些惯例性的规则，这其中包括文体与其适用场合、语境的配套即功能方面的约定，也连带包含语言、风格等诸多因素的限定。这些规则强制着人们去遵守它，而反过来，书写者也有意识的去维持这种规则或者惯例的的权威，这就使得该文体能在一定的阶段保持其稳定性。然而，在文体规范逐渐定型并形成江山般稳固地位的同时，一种颠覆性的力量也开始生成壮大，文体的规范曾悉心引导并培养着书写者的写作技巧和能力，并使其终至得心应手，娴熟驾驭，然而一旦时机成熟，某些书写者会在有意无意的情况下，以其积淀的才华、以其对诸种文体娴熟的把握，去冲破原有文体的既成规范，形成别样的文体样式，该文体的功能遂发生彻底的变迁，至此，文体的“破体”行为才宣告成功。由功能入手探寻文体这些复杂变化，有利于我们寻找到解读它们的独特视角。

比如王褒《僮约》一直被认为是一篇独特的俳谐奇文，是由一则契约引发的滑稽故事。那么，这样的文章“滑稽”在哪里呢？以前人们认为“恶奴”便了此前不听主人指使，刁蛮欺人却理直气壮着实可恶，被卖时看到自己要求签署的买卖契约里诸多劳务约定就涕泗横流，变成一滩烂泥，两相对照，滑稽可笑。如此分析，该文就被解读为惩处恶奴的正义故事，其谐趣之处就定格为丑角的两幅漫画。事实上，巧用文体规则且使得文体功能发生突变才是该文滑稽的根源。擅长铺陈做赋的“王大夫”将农庄里的几乎所有活计都写在通行的契约中，甚至还近乎“无厘头”的规定便了要努力让自己聪明起来、不能迟钝等等，于是，契约这种面相板正的实用性文体，在矛盾双方不断升级的较劲中，经作者巧妙的灵机一动，竟然膨胀变形到无法操作的地步，而同时，由于有着文体名目、文体框架的掩盖，反抗者还无从还手。从剑拔弩张到漫画似的结局，凭借着轻巧狡黠的文字智慧，看似平白无奇的契约竟然使事态发生了根本性的扭转，其滑稽、谐趣就这样显现出来了。而纵观全文，开头的故事叙述以及

[①] 参见拙文《汉代图像人物风尚与赞体的生成流变》，《文史哲》2007 年第 3 期。

之后娓娓道来的“漫长”的契约，就好像是在精心营造相声中的“包袱”，最后的结局，就是“包袱”被抖开，漫画似的场景被定格。结局既出人意料，又在情理之中，这就足以令观众忍俊不禁。因此这篇俳谐文不是小丑在做鬼脸，更不是简单的两幅漫画，而是充满智慧的幽默表演。[①]

第三，关注文体共性和个性之间的关系。

古代文体特别是实用性文体表现更多的是集体的文化意识而非个体的艺术想象和创造，但这些文体在汉代文人（或知识阶层）写作生活中却占有极大比重。当撰作者要进行某种文体创作时，他首先会有相对明确的目的，关注文体的基本功能，即他处在何种修辞环境下、要表达怎样的内容。在考虑这些问题的同时，与之相配套的某种文体就被“激活”了，在此基础上才能施展个人才华以及进行个性化的情感表达。因此，文体个性表达是受到文体共性制约的，当我们对某一个体创作的特性和价值进行分析评价时，应该首先考虑在这些评价和判定当中，哪些是属于文体本身的，哪些是属于创作者个人的，只有这样，所论才能更为中肯。以往研究对撰作者的个性化表达关注比较多，而相对忽略了文体共性和个性之间的关系，忽略了创作中文体共性的约束作用，这会在一定程度上影响到我们分析和评判的准确性。比如顾炎武就曾认为蔡邕多为碑颂，乃“文人受赇”，并以此兼批蔡邕人品。《日知录》卷十三曰：“东京之末节义衰而文章盛，自蔡邕始，其仕董卓，无守；卓死惊叹，无识。观其集中濫作碑颂，平日之为人可知矣。”事实上，东汉奢靡厚葬的风气已使得丧葬之事由一家的私事演变为一种社会公共活动和表演，对墓地的刻意经营也使得原先凄凉沉寂的死者世界一变而为熙熙攘攘的社会活动中心，在这样的背景下，碑文应运而生，“树碑作颂，以示后昆”、“树碑表墓，昭明景行”、“刊石立颂，以表德美”。作为饰终礼文，碑文就是要颂扬亡人，以此展示仁孝之心、明示声名以垂教，且附带展示财富地位、密切家族集团联系等多重意义。事实上，对于碑文的礼仪功能蔡邕是心知肚明的，他曾对卢植说：“吾为碑铭多矣，皆有惭德，唯《郭有道》无愧色耳。”[②]他的“惭德”源于对文章创作“文与质”的反省，恰恰是一种进步的文体观念，而明知如此却“颂德”有加，正是受到墓碑文的文体共性约束。此外，汉末以后，诔文、哀辞、挽歌等礼仪之文渐渐远离礼仪的束缚，成为文人抒发细腻情感、展示言辞才华的载体，但文人在创作时，其辞采的选择、情感的浓淡把握仍受到这些文体“礼典之文”出身的潜在约束，是戴着镣铐的舞蹈，理解这一点也才有可能对文人及其创作作出合理的评价和定位。

[①] 参见拙文《〈僮约〉俳偕效果的产生及其文体示范意义》，《福建师范大学学报》2007 年第 1 期。
[②] 《后汉书·郭泰传》，中华书局 1965 年版，第 2227 页。

诗文之辨

赣南师范学院文学与新闻传播学院　吴中胜

我们中国古代文学理论的文体思想非常丰富，元代朱夏《答程伯大论文》就说“古之论文，必先体制而后工致。”[①]明代吴讷《文章辨体凡例》也说：“文辞以体制为先。”[②]但学界对于文体的充分关注还是近些年的事，一时引起不少学人的兴趣。[③]辨体明性是古代文学理论的一大嗜好，其中原因可能是因为中国的文体太多，动笔之前有必要先理清楚门径。在这众多的文体当中，诗文之辨无疑是一大公案，钱钟书也曾饶有兴趣的说过一段颇有意思的话：

> 事实上，在中国旧传统里，“文以载道”和“诗以言志”主要是规定各别文体的职能，并非概括“文学”的界说。“文”常指散文或“古文”而言，以区别于“诗”、“词”。这两句话看来针锋相对，实则水米无干，好比说“他去北京”、“她回上海”，或者羽翼相辅，好比说“早点是稀饭”、“午餐是面”。因此，同一作家可以“文载道”，以“诗言志”，以“诗余”的词来“言”诗里说不出口的“志”。这些文体就像梯级或台阶，是平行而不平等的，“文”的等次最高。(《中国诗与中国画》) [④]

我们认为，钱钟书说“文以载道”、“诗以言志”是“水米无干”也不对，古人往往以“载道”、“言志”来区分诗和文的文体功能，这也是诗文之辨的要义之一。对于诗文之辨，中国古代文学理论在认识上也有相当的发展过程，大体上先混同模糊，后来才渐趋明晰，直到清代则呈现全面总结趋势，其思想归纳起来大致有以下三种看法：

一、　诗文一体

在先秦两汉，文学都还没有独立，当然就更谈不上文体的细分明辨了。受这种从上古就有的大“文”观念的影响，在中国文学批评的相当时期内，“文”的观念并不是狭义的文学范畴，而是一个无所不包的泛化范畴。就是在刘勰的《文心雕龙》中，我们也随处可见这种理念的存在。甚至到隋代唐初，“文”也仍然是无所不包的。我们可以从李百药的《北齐书文苑传序》、姚思廉的《梁书文学传序》、房玄龄的《晋书文苑传序》、魏征的《隋书文学传序》、《隋书经籍志集部总论》、李延寿的《南史文学传序》等大型史书、类书的文学总论、序跋中看出这一点，如李百药的《北齐书文苑传序》说：“夫玄象著名，以察时变，天文也；圣达立言，化成天下，人文也。”[⑤]又魏征的《隋书文学传序》云：“然则文之为用，其大矣哉。”等，这种文体的观念表达，与刘勰的《文心雕龙》时期并无二致。宋人姚铉选曾选唐人文章编为一百卷，名《唐文粹》，“得古赋、乐章、歌诗、赞、颂、碑、铭、文、论、箴、

[①]陶秋英编《宋金元文论选》，人民文学出版社 1984 年 11 月版，第 571 页。
[②]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 76 页。
[③]王蒙富于激情地说：“谢天谢地，现在终于可以研究文体了”，因为“文体是个性的外化。文体是艺术魅力的冲击。文体是审美愉悦的最初源泉。文体使文学成为文学。文体使文学与非文学得以区分。”（王蒙为童庆炳主编《文体学丛书》所写的序言，云南人民出版社 1994 年版，第 2 页。）
[④]钱钟书《七缀集》，上海古籍出版社 1994 年 8 月第 2 版，第 4 页。
[⑤] 周祖譔编《隋唐五代文论选》，人民文学出版社 1990 年 5 月版，第 12 页。

表、奏、传、录、书、序，凡为一百卷，命之曰《文粹》。"[1]而所谓诗，他认为有《唐诗类选》、《英灵》、《间气》、《极玄》、《又玄》等集，故不选收。从此，也可见其诗文体观念。上述"乐章"、"歌诗"也是诗之最早体式，可见，在文学之早期，诗文是不分的，越往后，体式的界分越严，清规戒律越多。这种大文学的观念影响深远，直至明清，我们仍不难看来这一观念的表白。

诗文一体说的一个重要阐释视角就是从文学的源头说开去，认为诗文同源。如宋代孙复《答张洞书》云："是故《诗》、《书》、《礼乐》、《大易》、《春秋》，皆文也，总而谓之经者也。"[2]既然诗文同体，就不存在诗文之辨的必要，甚至有人认为文并没有严格区分。苏伯衡《空同子瞽说》："敢问文有体乎？曰：何体之有？《易》有似《诗》者，《诗》有似《书》者，《书》有似《礼》者，何体之有？"[3]说到同根同源，所有的文字都毫不例外地混同一体，诗与文也一样。

唐代独孤郁则从诗与文皆言语这一基点立论，来说明诗文同一。其《辩文》说："是故在心曰志，宣于口曰言，垂于书曰文，其实一也。"[4]元好问《杨叔能小亨集引》也说："诗与文特言语之别称耳。有所记述之谓文，吟咏性情之谓诗，其为言语则一也。"[5]明初刘基《苏平仲文集序》说："文与诗同生于人心，体制虽殊，而其造意出辞，规矩绳墨，固无异也。"[6]李东阳《匏翁家藏集序》说："言之成章者为文，文之成声者则为诗，诗与文同谓之言，亦各有体而不相乱。"[7]这些人认为，诗文都是人说的话，诗文的区别是"末"，而在"言语"这个"本"是两者是相同的。这一思路类似曹丕《典论·论文》里所说的"文本同而末异"观点。

时至清代，仍然有人主张诗文一体。郑梁《四大家诗钞序》就说："诗文一也，诗不如文，则虽极工而不可以为大家。然而后世之论诗者，谓必不可以文作诗，稍用学识，涉事理，便诋之为破格。于是空梁春草之派，单行宇宙，目为诗家正宗。虽僻固狭陋之胸，亦时出其一联半句，以为诗有别肠，非文章家所能与；而文章家亦若以为别有授受，姑认焉而不敢与之抗。夫由其说以为诗，当其意得象先，神留言外，吾安敢谓其不工？然要是征夫怨妇，感时触物之佳者耳；使其登明堂，入清庙，陈'瓜瓞'、《公刘》之什，而咏《文王》、《皇矣》之篇，吾恐其茫然张口，不能措一语也。"[8]他的话话带有总结的性质，其要义就是诗文一体。虽然诗文一体说时有出现，但在整个中国文学批评史中，这一理论观点并不占主流，特别是随着文学观念的独立，对于文体的区别明辨越往后越清晰，文体之间的界域也越森严。

二、　诗文有别

在中国古代文学理论中，关于诗文不同的辨析是非常之多的，越到后来，区分越严。魏晋南北朝，文学走向独立，其中一个重要的标志，我们以为，就是对文体的细分明辨。突出的标志就是"文笔说"的提出，所谓有韵者文，无韵者笔，这就从形式上划清了诗与文的界线。诗要讲究平仄、押韵、偶对等韵律格式，而文则相对松散活泛。而从曹丕的《典论·论

[1]陶秋英编《宋金元文论选》，人民文学出版社 1984 年 11 月版，第 37 页。
[2]陶秋英编《宋金元文论选》，人民文学出版社 1984 年 11 月版，第 50 页。
[3]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 46 页。
[4]周祖譔编《隋唐五代文论选》，人民文学出版社 1990 年 5 月版，第 268 页。
[5]陶秋英编《宋金元文论选》，人民文学出版社 1984 年 11 月版，第 450 页。
[6]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 27 页。
[7]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 90 页。
[8]王运熙、顾易生主编；王镇远、邬国平编选《清代文论选》，人民文学出版社 1999 年 1 月版，第 385 页。

文》到陆机的《文赋》，从挚虞的《文章流别论》再到刘勰的《文心雕龙》的理论演进，我们更能清楚地看出这一点。刘勰的《文心雕龙》单列《明诗篇》，钟嵘的《诗品》更是独论诗体，更显出对诗体的重视，同时也说明，在作者的心中，诗体与文体的细分明辨是显面易见的事。后世对诗与文辨别，大致从以下角度切入。

（一）诗有常体，文无定规。诗歌的体式相对单纯，大体可分为古体和近体两大类。古体可分为五言古诗、七言古诗。近体分为律诗、绝句两大类，律诗分五言律诗、七言律诗和排律，绝句分五言绝句和七言绝句。古代诗话里对诗体也有一些分法较为细微，如元稹微之《乐府古题序》云："诗之为体，二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、篇、章、操、引、谣、讴、歌、曲、辞、调，皆诗人六义之馀。"[①]又如严羽《沧浪诗话》，诗体以时而论有"建安体"、"黄初体"之类，以人而论，有苏李体、曹刘体之别，又有选体、柏梁体、玉台体、西崑体、香奁体，有古体，有近体，有绝句，有杂言，有三五七言，有半五六言，有一字至七字，有三句之歌，有两句之歌，有一句之歌，有口号，有乐府，有楚词，有琴操，有谣，曰吟，曰词，曰引，曰咏，曰曲，曰篇，曰唱，曰弄，曰长调，曰短调。[②]尽管也有一些细分，但相对单纯。文体的细分就繁杂得多。如明代徐师增《文体明辨》分文体 127 类，清代吴曾祺《涵芬楼古今文钞》分文体为 213 类，而清代张相《古今文综》竟将文体分为六部四百余体，可谓繁琐之极。[③]所以明代王世贞《艺苑卮言》卷一："诗有常体，工自体中。文无定规，巧运规外。乐《选》律绝，句字夐殊，声韵各协。下迨填词小技，尤为谨严。《过秦论》也，叙事若传。《夷平传》也，指辨若论。至于序、记、志、述、章、令、书、移，眉目小别，大致固同。然《四诗》拟之则佳，《书》、《易》放之则丑。故法合者，必穷力而自运；法离者，必凝神而并归。合而离，离而合，有悟存焉。"[④]李东阳《镜川先生诗集序》说："诗与诸经同名而异体，盖兼比兴，协音律，言志厉俗，乃其所尚。后之文皆出诸经。而所谓诗者，其名固未改也，但限以声韵，例以格式，名虽同而体尚亦各异。"[⑤]屠隆《刘子威先生淡思集序》云："夫道之菁英为文，文之有韵为诗。"[⑥]也是从诗文体式入手谈其不同的。从有韵无韵来区分诗文，这是魏晋南北朝时期就有区别方法。诗与文在体制格式上的区别是显而易见的，不需烦说。

（二）诗言情，文达意。诗文之辨的主要关注点是诗与文的文体功能，在这方面的明辨更能看出文论家的眼光和学理层次。明代杨慎《升庵诗话》卷十一拿杜甫说事，就提出诗与史的不同：

> 宋人以杜子美能以韵语纪时事，谓之"诗史"。鄙哉宋人之见，不足以论诗也。夫六经各有体，《易》以道阴阳，《书》以道政事，《诗》以道性情，《春秋》以道名分。后世之所谓史者，左记言，右记事，古之《尚书》、《春秋》也。若诗者，其体其旨，与《易》、《书》、《春秋》判然矣。《三百篇》皆约情合性而归之道德也，然未尝有道德字也，未尝有道德性情句也。二南者，修身齐家其旨也，然其言琴瑟钟鼓，荇菜芣苢，夭桃秾李，雀角鼠牙，何尝有修身齐家字耶？皆意在言外，使人自悟。至于变风变雅，尤其含蓄，言之者无罪，闻之者足以戒。如刺淫乱，则曰"雝雝鸣雁，旭日始旦"，不必曰"慎莫近前丞相嗔"也；悯流民，则曰"鸿雁于飞，哀鸣嗷嗷"，不必曰"千家今有百家存"

[①][清]何文焕辑《历代诗话》，中华书局 1981 年 4 月版，第 395 页。
[②] [清]何文焕辑《历代诗话》，中华书局 1981 年 4 月版，第 691 页。
[③]褚斌杰著《中国古代文体概论》，北京大学出版社 1990 年 10 月版，第 36、128、182、183 页。
[④] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 964 页。
[⑤]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 87 页。
[⑥]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 265 页。

也；伤暴敛，则曰“维南有箕，载翕其舌”，不必曰“哀哀寡妇诛求尽”也；叙饥荒，则曰“牂羊羵首，三星在留”，不必曰“但有牙齿存，可堪皮骨乾”也。杜诗之含蓄蕴藉者，盖亦多矣，宋人不能学之。至于直陈时事，类于讪讦，乃其下乘末脚，而宋人拾以为己宝，又撰出“诗史”二字以误后人。如诗可兼史，则《尚书》、《春秋》可以并省。又如今俗卦气歌、纳甲歌，兼阴阳而道之，谓之“诗《易》”可乎？[①]

在他看来，六经有文体分工的不同，诗以道性情，史则重在记言记事，两者不能混同。因此，说杜甫的诗是诗史并不能说明他的诗艺高。李东阳对对于诗文的文体区别也有细论，其《沧浪诗集序》曰：“诗之体与文异，故有长于记述，短于吟讽，终其身而不能变者。”“盖所谓有异于文者，以其有声律讽吟，能使人反复讽咏，以畅达情思，感发志气，取类于鸟兽草木之微，而有益于名教政事之大。必其识足以知其窔奥，而才足以发之，然后为得。及天机物理之相感触，则有不烦绳墨而合者。诗非难作，而亦不易作也。”[②]又其《春雨堂序》云：“夫文者，言之成章，而诗，又其成声者也。章之为用，贵乎纪述铺叙，发挥而藻饰；操纵开阖，惟所欲为，而必有一定之准。若歌吟咏叹，流通动盪之用，则存乎声，而高下长短之节，亦截乎不可乱。虽律之与度，未始不通，而其规制，则判而不合。”[③]李东阳认为，诗之所长在“吟讽”、“情思”，文之所长在于“记述”、“铺叙”，两者的文体功能是“判而不合”的。对于诗与文的文体功能的不同，叶燮《南游集序》所说的观点，可作为一个总结：“诗文一道，在儒者为末务。诗以适性情，文以辞达意，如是已矣，初未尝争工拙于尺寸铢两间。”“诗言情，而不能诡于正，可以怨者也；文折衷理道，而议论有根柢，仁人之言也。”[④]一为“性情”或“情”，一为“意”与“理”，一言点破天机。

（三）诗为文之精。诗文之辨的潜在心理，有一层就是要区分谁尊谁卑。在古代文论的历史上，尊体和辨体一直是一个争论不休的问题。但就诗文两者来说，在中国文学批评史上几乎无异议，那就是诗尊文卑，诗体比文体的地位要更高更精妙。刘禹锡《董氏武陵集记》曰：“诗者，其文章之蕴耶！”[⑤]也就是说，诗体是所有文体中之最精华。白居易《与元九书》说：“人之文，六经首之。就六经言，《诗》又首之。”[⑥]白居易《刘白唱和集解》又说：“文之神妙，莫先于诗。”[⑦]在诸种文体中，诗体最为神妙，其意也与上述同。司空图《与李生论诗书》：“文之难，而诗之难尤难。”[⑧]诗体是所有文体中的极品。宋末元初人刘将孙《胡以实诗词序》说“文章之初，惟诗耳，诗之变为乐府。尝笑谈文者鄙诗为文章之小技，以词为巷陌之风流，概不知本末至此。”“声成文谓之音，诗乃文之精者，词又近。”[⑨]诗乃各体文的本源，也是众体之精者。明人苏伯衡《雁山樵唱诗集序》也是同样的意见：“言之精者之谓文，诗又文之精者也，夫岂易言哉！”[⑩]明代李东阳《麓堂诗话》说：“诗太拙则近于文，太巧则近于词。宋之拙者，皆文也；元之巧者，皆词也。”[11]如此，诗、文、词几种文体，还是尊卑高下之分的，诗歌要高于文。

[①] ［清］丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 868 页。
[②]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 86 页。
[③]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 89 页。
[④]王运熙、顾易生主编；王镇远、邬国平编选《清代文论选》，人民文学出版社 1999 年 1 月版，第 264、265 页。
[⑤]周祖譔编《隋唐五代文论选》，人民文学出版社 1990 年 5 月版，第 229 页。
[⑥]周祖譔编《隋唐五代文论选》，人民文学出版社 1990 年 5 月版，第 234 页。
[⑦]周祖譔编《隋唐五代文论选》，人民文学出版社 1990 年 5 月版，第 246 页。
[⑧]周祖譔编《隋唐五代文论选》，人民文学出版社 1990 年 5 月版，第 248 页。
[⑨]陶秋英编《宋金元文论选》，人民文学出版社 1984 年 11 月版，第 557 页。
[⑩]蔡景康编《明代文论选》，人民文学出版社 1993 年 9 月版，第 45 页。
[11] ［清］丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 1379 页。

（四）以诗为文、以文为诗皆非本色。诗文之不同，一个重要的区别之处就是各自的写作手法、艺术手段不同。用作诗的方法来作文和作文的方法来作诗一样都非本色当行。陈师道《后山诗话》："黄鲁直云：'杜之诗法出审言，句法出庾信，但过之尔。杜之诗法，韩之文法也。诗文各有体，韩以文为诗，杜以诗为文，故不工尔。'"[①]陈师道《后山诗话》："退之以文为诗，子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。今代词手，惟秦七黄九尔，唐诸人不迨也。"[②]严羽《沧浪诗话》批评江西派诸公"以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗"，认为"诗道亦在妙悟"，诗有"别材"、"别趣"。此处"文字"、"才学"、"议论"，是"文"的主旨所在。宋代范晞文《对床夜语》卷二："萧千岩德藻云：诗不读书不可为，然以书为诗，不可也。老杜云：'读书破万卷，下笔如有神。'读书而至破万卷，则抑扬上下，何施不可，非谓以万卷之书为诗也。"[③]宋代范晞文《对床夜语》卷二："刘后村克庄云：唐文人皆能诗，柳尤高，韩尚非本色。迨本朝，则文人多，诗人少，三百年间，虽人各有集，集各有诗，诗各自为体，或尚理致，或负才力，或逞辨博，要皆文之有韵者尔，非古人之诗也。"[④]刘熙载《艺概•诗概》谓："文所不能言之意，诗或能言之。大抵文善醒，诗善醉，醉中语亦有醒时道不到者。盖其天机之发，不可思议也。"[⑤]正因为诗文写作各有套路，所以能兼善者也少，大家作手也不例外，如杜甫之文、曾巩之诗就有人以为不足。苏轼《记少游论诗文》就说："杜子美诗冠古今，而无韵者殆不可读；曾子固以文名天下，而有韵者辄不工。"[⑥]明代李东阳《春雨堂稿序》云："近代之诗，李杜为极，而用之于文，或有未备。韩欧之文，亦可谓至矣，而诗之用，议者犹有憾焉，况其下者哉！"[⑦]嘉庆八年六月，瞻园外史先福作《月满楼文集序》也说："古之工文者不必工诗，其工诗者又不尽工文，故六朝时有沈诗任笔之称，谓沈约工诗而任昉工文也，兼之者不綦难哉。有唐一代工诗者多，然惟昌黎柳州诗文双绝，杜子美诗圣也，而昔人诮其无韵之文殆不可读。宋元以后，自六一东坡半山诸公外，有偏至无兼至亦若是也。夫诗文一理，乃优于此者拙于彼，岂材力所限有不能兼营并进者耶。"[⑧]尊体和破体是一对互为矛盾的统一体，"本色论"、"当行论"的理论基础往往是尊体，往往以固有的诗文体式为参照系。文学发展的根本要义在于创新，原有的诗文体式发展到一定程度，就要突破要创新，就要有新的艺术手法和审美要素出现。这种创新和突破往往受到"本色论"、"当行论"的批评指质。杜诗、韩文、苏词等就常常成为批评的对象。以上用例就说明了这点。当然也有不少理论家并不固守陈规俗套，他们往往欣赏新的审美要素的出现，不把破体当违规，而视破体为创新。

三、 诗文相通

诗文虽体式各异，但其中规律是相通相协的。在刘勰时代，虽已有文笔之分，所谓有韵者文，无韵者笔，这就从形式上划清了诗与文的界线，但刘勰在具体用例中，诗文也经常是统而言之。在刘勰这里，天道、地道、人道、人道相通相协，自然，诗道与文理也是相通的。一部《文心雕龙》，除"论文叙笔"是文体论之外，"文之枢纽"、"割情析采"和后面的《时

[①] [清]何文焕辑《历代诗话》，中华书局 1981 年 4 月版，第 303 页。
[②] [清]何文焕辑《历代诗话》，中华书局 1981 年 4 月版，第 309 页。
[③] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 3415-416 页。
[④] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 416 页。
[⑤]郭绍虞编选《清诗话续编》，上海古籍出版社 1983 年 12 月版，第 2437 页。
[⑥]陶秋英编《宋金元文论选》，人民文学出版社 1984 年 11 月版，第 175 页。
[⑦] 《怀麓堂集》文后卷三，文渊阁《四库全书本》。
[⑧] 《续修四库全书》第 1459 册，上海古籍出版社 1993 年版，536 页。

序篇》、《物色篇》、《才略篇》、《知音篇》、《程器篇》、《序志篇》，都是就各式文体统而言之的。其中潜在的意思，自然含有诗文有共同的理论基础和规律特征的意思在。就是到了诗文有严格区分的后世，关于诗文相通的说法也不计其数。

基于诗文相通相协的道理，有不少人就认为，诗文的创作手法和技巧也不是不可越雷池半步，相反，可以诗中有文，也可以文中有诗。杨万里《诚斋诗话》："诗句固难用经语，然善用者，不胜其韵。李师中云：'夜如何其斗欲落，岁云暮矣天无情。'又：'山如仁者寿，风似圣之清。'又：'诗成白也知无敌，花落虞兮可奈何。'"[①]说的是诗歌不尚用典用事，但如用得好也不妨，这与文的写作是一样的。宋代蔡梦弼《杜工部草堂诗话》卷一以杜诗韩文为例，如前所说，这两者在那些"本色"、"当行"派那里是有不少非议的："《扪蝨新话》云：'韩以文为诗，杜以诗为文，世传以为戏。然文中要自有诗，诗中要自有文，亦相生法也。文中有诗，则句语精确，诗中有文，则词调流畅。谢玄晖曰：'好诗圆美流转如弹丸。'此所谓诗中有文也。唐子西曰：'古文虽不用偶俪，而散句之中，暗有声调，步骤驰骋，亦有节奏。'此所谓文中有诗也。观子美到夔州以后诗，简易纯熟，无斧凿痕，信是如弹丸矣。'"[②]宋代曾季狸《艇斋诗话》也说："东坡之文妙天下，然皆非本色，与其它文人之文、诗人之诗不同。文非欧曾之文，诗非山谷之诗，四六非荆公之四六，然皆自极其妙。"[③]黄庭坚《与王观复书》则云："观杜子美到夔州后诗，韩退之自潮州还文章，皆不烦绳削而自合矣。"[④]明代王世贞《艺苑卮言》卷一以六经之间的相互含有现象来说明诗文相通的道理："《易》奇而法，《诗》正而葩。韩子之言固然。然《诗》中有《书》，《书》中有《诗》也。…《易》亦自有诗也。……凡《易》卦爻辞彖小象，叶韵者十之八，故《易》亦《诗》也。"他的结论是："文之与诗，固异象同则，孔门一唯，曹溪汗下后，信手拈来，无非妙境。"[⑤]明代谢榛《四溟诗话》卷二则以文学史上有名的作品为例，说明诗中有文、文中有诗的美妙："《扪虱新话》曰：'文中有诗，则语句精确；诗中有文，则词调流畅。'而引谢玄晖唐子西之说。胡氏误矣。李斯上秦皇帝书，文中之诗也；子美《北征篇》，诗中之文也。"[⑥]明代李东阳、陆时雍、谢榛也主张诗文相通之说。李东阳《麓堂诗话》曰："诗与文不同体，昔人谓杜子美以诗为文，韩退之以文为诗，固未然。然其所得所就，亦各有偏长独到之处。近见名家大手以文章自命者，至其为诗，则毫釐千里，终其身而不悟。然则诗果易言哉？"[⑦]陆时雍《诗镜总论》云："青莲居士，文中常有诗意。韩昌黎伯，诗中常有文情。知其所长在此。"[⑧]其中心意思就是说，以文为诗也好，以诗为文也好，只要用得巧用得妙就不是其短处，而是其长处。明代谢榛《四溟诗话》卷二谓："杜约夫曰：'六朝文中有诗，宋朝诗中有文。'"[⑨]就有两种文体互相包含的意思。

到清代，诗文相通的观点得到普遍认可。如徐枋《论诗杂语》："吾于诗学未下苦功，故每不敢易言诗。然诗文一也，其体则异，其理则同。今姑就吾之所见，浅而言之，何如？既赋长篇，首重章法，若章法未善，即字句极工，要未足以登作者之坛。而章法之失亦有二，段落不分，前后舛午，失在步骤；纯驳不一，雅郑杂陈，失在体裁。二者皆章法之病也，不

[①] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 147 页。
[②] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 205-206 页。
[③] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 323 页。
[④] 陶秋英编《宋金元文论选》，人民文学出版社 1984 年 11 月版，第 183 页。
[⑤] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 963、965-967 页。
[⑥] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 1167 页。
[⑦] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 1373 页。
[⑧] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 1421 页。
[⑨] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 1167 页。

可不审也。余尝谓作文有四炼：炼字，炼句，炼局，炼意。有意而后有局，所谓炼局者，即章法也。而字句之炼，诗视文为尤吃紧，然非必组绘雕琢然后为炼，有极淡极真而极炼者，更有极散而极炼者，亦有同一字义而用彼则炼，用此则不炼者，同一句法而于此则炼，于彼则不炼者，不可不审也，要在心知其故耳。”[①]在这里，徐枋就明确地提出了诗文“其体则异，其理则同”的观点。延君寿《老生常谈》也说：“《郑群赠簟》一首，遇此等题，无可着议论，又作平韵到底，如何撑突得起？看其前面用‘携来当画’云云，故作掀腾之笔以鼓荡之，便不平板；末幅‘倒身甘寝’云云，作突过一层语以收束之，昌黎极矜心之作。前人有诮作者是以文为诗，殊不知诗文原无二理，文如米蒸为饭，诗则米酿为酒耳。如此突过一层法，即文法也，施之于诗，有何不可？唐人‘知有前期在’一首，亦是此法。”[②]他也提出了“诗文原无二理”的看法。

在清代，诗文相通说还具体体在创作观上。这时散文理论提出“起承转合”之说，这与诗歌的相关理论是相通的。元代杨载《诗法家数》讲诗要法就有“起承转合”之说，要求作诗要“文脉贯通，意无断续，整然可观。”[③]起承转合之说为明清八脉文借用而成八脉文法，乾隆初年袁若愚说：“起承转合四字，原是诗家章法，时文反为借用。”[④]康乃心对弟子们就说：“唐诗与今制义酷同，不外起承转合之法，五六顿宕作转专利号殊多，发句结句，至不可苟。”[⑤]黄中坚记其师虞岩语曰：“作诗犹作文也。首句如起讲，须笼罩有势，次句如入题，须轻逸有情，项联作承，须确切；腹联作转，须推开；末二句作收，须挽足；通篇且有馀味，其间虚实相生，情景相关，在作者神而明之耳。”[⑥]冒春荣《葚原诗说》卷三也说：“予尝谓诗律兼古文、时文法，听者若未深信。但见经生辈多有时文气，而作诗反不知用诗文之起承转合法，可发一笑。至其拘于声律，不得不生倒叙、省文、宿脉、映带诸法，并与古文同一关捩。是故不知时文者不可与言诗，不知古文者尤不可与言诗，动谓诗妨于文，不亦怪哉！”[⑦]怪才金圣叹指出：“诗与文虽是两样体，却是一样法。一样法者，起承转合也。除起承转合，更无文法。除起承转合，亦更无诗法。”[⑧]这里，他把“起承转合”当作诗与文的共有的根本大法了。

当然诗文在其他一些方面也是相通的。明代谢榛《四溟诗话》卷一：“《馀师录》曰：‘文不可无者有四：曰体，曰志，曰气，曰韵。’作诗亦然。体贵正大，志贵高远，气贵雄浑，韵贵隽永。四者之本，非养无以发其真，非悟无以入其妙。”[⑨]洪亮吉《北江詩話》卷二：“詩文之可傳者有五：一曰性，二曰情，三曰氣，四曰趣，五曰格。”由此，詩與文有共通之處。不过，这些方面已是一些细枝末节的讨论了。

文体之辨贯穿于整个中国古代文学理论，其中包含有丰富的文体学的知识和观点，而诗文之辨又是其中的重要话头，值得我们好好总结。

[①]王运熙、顾易生主编；王镇远、邬国平编选《清代文论选》，人民文学出版社 1999 年 1 月版，第 211 页。
[②]郭绍虞编选《清诗话续编》，上海古籍出版社 1983 年 12 月版，第 1817-1818 页。
[③] [清]何文焕辑《历代诗话》，中华书局 1981 年 4 月版，第 731 页。
[④] 袁若愚《学诗初例》卷首，湖北省图书馆藏乾隆二年刊本，转引自蒋寅著《古典诗学的现代诠释》，中华书局 2003 年 3 月版，第 103 页。
[⑤] 康乃心《莘野文集》卷四《与门人》，中国社会科学院文学所藏稿抄本，转引自蒋寅著《古典诗学的现代诠释》，中华书局 2003 年 3 月版，第 108 页。
[⑥] 黄中坚《诗学问津自序》，《蓄斋集》卷七，康熙刊本，转引自蒋寅著《古典诗学的现代诠释》，中华书局 2003 年 3 月版，第 108 页。
[⑦]郭绍虞编选《清诗话续编》，上海古籍出版社 1983 年 12 月版，第 1600 页。
[⑧]《贯华堂选批唐才子诗序》，《金圣叹全集》第 4 卷，江苏古籍出版社 1985 年版，第 46 页，
[⑨] [清]丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局 1983 年 8 月版，第 1141 页。

从咏剧诗看诗歌与戏曲文体的差异

广州大学人文学院　吴晟

摘　要：　本文从三个方面比较了咏剧诗与戏曲的文体差异：由于诗歌描述时间的一维性与戏曲表演四维度空间之矛盾，使得咏剧诗在再现戏曲舞台空间并置的事件时，不得不先后分叙而产生读者与观众接受的差异。咏剧诗除了第三人称叙述视角与戏曲代言之差异外，还具有对剧情之外的剧场内外之广告、守门、乐队、看席、观众等描述之宽度；咏剧诗由作者对演出直接评论，而戏曲则由当场角色转换为剧外人身份面向观众对场上人物进行评论，或以“外呈答云”的特殊形式对演出进行现场评说。对剧情比较完整、复杂的戏曲，咏剧诗一般不作演出全过程的复述，而是择取其重要情节作高度概括；或对剧中主要角色传神写照；或抒发观剧感受、表达戏曲理论观点。

关键词：咏剧诗　戏曲　文体

赵山林教授著有《历代咏剧诗歌选注》，该书《前言》指出咏剧诗价值有四：一、有相当一部分咏剧诗歌，探讨了戏曲史和戏曲理论的一些重要问题，具有一定的理论价值。二、咏剧诗歌对戏曲作家、戏曲作品、戏曲表演的评论，常能切中肯綮，言简意赅，生动具体，形象鲜明。对于今天的戏剧乃至整个文艺评论具有相当的借鉴价值。三、咏剧诗中保存了大量珍贵的戏曲史料，具有很高的史料价值。四、由于咏剧诗歌是以诗论曲，以词论曲，或以曲论曲，所以它们本身也是艺术品。[1] 鉴于我国传统戏曲成熟于宋金时代的看法，该著所选咏剧诗歌上限宋代。我认为，我国传统戏曲经历了一个戏消剧长的演进过程，因此本文所指咏剧诗范围更宽泛，包括宋代以前的杂戏。本文专注于以诗论曲，即诗歌为体、戏剧为用来观照诗歌与戏曲文体的差异。由于宋前的杂戏没有文本留下来，所以这里所谓“文体”包括表演体制。

一

诗歌是一种语言艺术，戏剧是一种综合艺术。咏剧诗主要通过一定顺序来叙述戏剧表演情形，“一定顺序”即时间的一维性，而戏剧表演的空间具有四维度，它包括两度空间，一是剧情发生的现实空间；一是舞台的艺术空间。如何用一维性时间叙述来再现四维度空间，不论诗人的艺术表现能力多么高超，再现中的矛盾即一维性时间与四维度之间的矛盾都无法解决。试看张衡的《西京赋》描写汉代百戏演出的情形：

> 华岳峨峨，冈峦参差。神木云草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴。白虎鼓瑟，苍龙吹箎。女娥坐而长歌，声清畅而逶蛇。洪涯立而指麾，被羽毛之纤丽，度曲未终，云

起雪飞。初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹雳激而增响，磅礴象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而拏攫，猿狖超而高援，怪兽陆梁，大雀踆踆。白象行孕，垂鼻辚囷。海鳞变而成龙，状蜿蜿以蝹蝹。含利颬颬，化为仙车。骊驾四鹿，芝盖九葩。蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻倏忽，易貌分形。吞刀吐火，云雾杳冥。画地成川，流渭通泾。东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。……

舞台的艺术空间是："华岳峨峨，冈峦参差。神木云草，朱实离离。"舞台布景为高峻起伏的山峦、郁郁葱葱的树木和果实累累的花草，即现实空间是一片原始森林。就在一片开阔的森林空地，百戏演出拉开了帏幕：先是歌舞，演员扮演着豹、罴、虎、龙四种动物，在洪涯的指挥下，虎龙伴奏，豹罴蹁蹁起戏舞，女娥放声歌唱。这一场面是同时进行的，但是《西京赋》（赋与诗虽然是两种不同的文体，但这里所引基本上的诗歌形式）在再现时，只能按先后顺序描写。因此观众与读者的接受是有差异的，观众获得直接的视觉效果，读者则需要借助想象来实现舞台视觉形象的整合与完形。接着，舞台布景倏忽变化：风起云涌，白雪纷飞，雷声隆隆。山兽率舞，水族变化。还有四鹿驾车，水人戏弄蟾蜍、龟蛇，"易貌分形"魔术表演，"吞刀吐火"伎艺表演。再接下来是"东海黄公"的表演，他手持大刀，口念咒语，欲降伏白虎，结果不灵，为虎所杀。同样，以上表演是否同时进行，由于诗歌文体一维性时间表现的局限，读者不易判断。我认为，除"东海黄公"短剧[2]可能单独演出外，其它演出是同时进行的，因为所谓"百戏""杂戏"，除了"杂七杂八"的含义外，当是"百戏杂陈"之意。由于诗歌的先后分叙，便大大削弱了舞台实况演出的视觉冲击。又如明代张宁《唐人勾栏图》所咏唐代露天的一场演出：

天宝年中乐声伎，歌舞排场呈新戏；教坊门外揭牌名，锦绣勾栏如鼎沸。
初看散末起家门，衣袖郎当骨格存。咬文嚼字澜翻舌，勾引春风入座温。
年少书生果谁氏，弄假成真太相似，右呼左闹只自如，博带峨冠竟谁是。
众中突出净老狂，东涂西抹何狼猖。解令笑者变成哭，直教闲处翻成忙。
粉头行首临后出，眼角生娇眉弄色。从前人物空自哗，一顾广场皆寂寞。
障中挝鼓外击锣，初来队子后插科。朱衣画裤纷相剧，文身棋面森前傩。
拿生院本真足数，触剑吞刀并吐火，千奇百巧忽不前，满地桃花细腰舞。
酒家食店拥娼楼，玉壶翠釜蒸馒头，稠人广座日卓舞，捧盏擎拌争劝酬。
眼中不类心中事，嬉笑相同饱饥异，可怜乐极易生愁，回首斜阳忽无处。
悲欢离合总虚空，好恶媸妍变幻中，世间万事皆如此，何必勾栏看乐工。

虽然它是一首题画诗，但绘画是一种空间艺术，它虽然不能再现舞台演出的动作、声响等，但在再现空间上较之诗歌更具优势。蒋星煜据诗中"初看散末起家门，衣袖郎当骨骼存"句，联系宋人杨亿的《傀儡诗》推测说："从演出形式来看……有可能是演的悬丝傀儡或杖头傀儡等木偶戏。"进而分析说："《唐人勾栏图》主要仍然是反映的乐舞，即使这一种表演接近于'相声'、'滑稽'，整个的作品仍旧有可能是以乐舞为主的。"[3] 任半塘在《明张宁咏唐人

勾栏图诗解释及辨正》中，据诗中“歌舞排场呈新戏”之“新戏”，认为所演为“戏剧”而非乐舞之类“节目”[4]。先是副末开场：“初看散末起家门，衣袖郎当骨骼存。”接着是生所扮“年少书生”登场，伴有净所扮人物，插科打诨，然后是旦所扮“粉头行首”出场，所谓“眼角生娇眉弄色”，应指向“年少书生”暗送秋波，而非向净所扮人物卖弄风骚。由于诗歌叙述时间的一维性，舞台空间三个角色的同时表演不能同时再现，只有采取前后分叙的方式。接下来是队舞表演、“先驱傩；吞刀吐火。再舞蹈：‘细腰’，‘千奇百巧’”，“终演戏剧——合生、院本”[5] 但是诗歌所叙的顺序却是驱傩、合生、院本、吞刀吐火、细腰舞。我认为任半塘的分析正确，张宁所描述的顺序不符合演出实际，它可能是为了押韵而为之的。这是不少诗体再现现实空间的共同局限。

元代杜仁杰【般涉调·耍孩儿】《庄家不识勾栏》描述了元代勾栏的演出情形：“【四煞】一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货。裹着枚皂头巾项门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。知他待是如何过，浑身上下，则穿领花布直裰。【三】念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将么拨。【二】一个妆做张太公，他改做小二哥。行行行说向城中过，见个年少的妇女向帘儿下立。那老子用意铺谋待取做老婆。教小二哥相说合。但要的谷米麦，问甚布绢纱罗。【一】教太公往前那不敢往后那，抬左脚不敢抬右脚。翻来得去由他一个，太公心下实焦懆，把一个皮棒槌则一下打做两半个。”第一段演出是引戏上场，她在舞台上转了几圈后引出了一伙人物，其中一个打扮得十分滑稽者是副末，他记忆力特强，口若悬河，念了一串诗词歌赋，临下场向观众揖躬致谢。第二段演出《调风月》，角色有三：副末改扮小二哥，副净扮张太公，旦扮少妇。小二哥与张太公打从城中经过，见一个少妇立于门帘下，（是否有挑逗的表演，诗中没有描述。）张太公花心荡漾，着意要谋娶她做老婆，请求小二哥前去说合，小二哥便“翻来得去”捉弄他，结果连皮棒槌也敲断成两半。它以叙述为主，其中“裹着枚皂头巾项门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹”，描写了副末的化妆与打扮；“低头撮脚”描写他向观众致谢的动作。“往前那不敢往后那，抬左脚不敢抬右脚”、“把一个皮棒槌则一下打做两半个”，描写了副净作弄、掴打副末的表演。但是，舞台空间角色的“声情”，诗中却没有再现，因此，观众从诗歌中所读到的与观众在现场所看到、听到的必然存在差异。

二

咏剧诗体与戏剧文体，在叙述视角上也有差异，咏剧诗中，由于戏剧是所咏对象，因此，尽管不少咏剧诗都是借咏剧来咏怀，或表达诗人的观剧感受与体会，一般都采用第三人称叙述视角，而戏剧是代言体叙述，这是两者本质的区别。

对百戏伎艺或剧情比较简略的杂戏、院本、歌舞等的吟咏，咏剧诗所咏比较宽泛，从观众看戏的目的、戏场内外都可以作补叙。《庄家不识勾栏》从一个农民观众视角，介绍了他进城的初衷：“风调雨顺民乐，都不似俺庄家快活。桑蚕五谷十分收，官司无甚差科。当村

许下还心愿，来到城中买些纸火。”当他“打街头过，见吊个绿绿纸榜”——见到演出广告，于是来到戏棚门口，听了把门的一番吆喝，说是先演出风情戏院本《调风月》，后演出功夫戏杂剧《黑旋风敷演刘耍和》，机会难得，千万不要错过，且须赶紧，“道迟来的满了无处停坐”。便花了二百钱买了一张门票进入戏场。看见场内层层叠叠的看台、人头攒动的观众、钟楼模样的戏台、坐在台上的妇女演员，听到“不住的擂鼓筛锣”。接着便是上述所引对勾栏内演出的描述。高安道【般涉调・哨遍】《嗓淡行院》也交代了士大夫逛瓦舍的目的：“暖日和风清昼，茶馀饭饱斋时候。自叹抱官囚，被名僵牵挽无休。寻故友，出来的衣冠济楚，像儿端严，一个个特清秀。都向门前等候。待去歌楼作乐，散闷消愁。倦游柳陌恋烟花，且向棚栏玩俳优。赏一会皓齿明眸，趁一会闲茶浪酒。”接着描写演出广告、勾栏守门的粗壮如牛、乐床上乐队的演奏及穿着：“【耍孩儿】……瞅粘的绿老更昏花，把棚的莽壮真牛。吹笛的把瑟歪着尖嘴，擂鼓的撅丁瘤着左手，撩打的腔腔嗽，靠棚头的先虾着脊背，卖薄荷的自肿了咽喉。【七煞】坐排场众女流，乐床上似兽头。栾睃来报是些十分丑，一个个青布裙紧紧的兜着奄老。皂纱片深深的裹着额楼。棚上下把郎君溜。”再描述演员的丑陋、肮脏和演出的拙劣，以及观众的情绪反应：“凹了也难收救，四边厢土糁，八下里砖飕。”——向戏台上投掷泥巴和砖头。这种演出以外的情形，戏曲文体是没有的。《唐人勾栏图》同样对勾栏演出的背景、演出的广告以及观众的盛况作了交代：“天宝年中乐声伎，歌舞排场呈新戏；教坊门外揭牌名，锦绣勾栏如鼎沸。”

戏曲中的副末还有一种特殊身份，即既在戏内又在剧外，是个“事内局外”的“当场冷眼人”，经常以“局外”、“旁观者”的身份，对场上的当事人及其行为进行“评论”，直接对观众说出。《张协状元》第八出，丑扮强盗打劫净、末所扮客商一段戏：净要与丑比棍棒，二人斗嘴之后呆立——

末：（旁白）客长怎地不动？惭愧，我且担担走了。

丑：猜（啐！）你那里去。

末：（对观众）却又会说叫。

丑：我思量枪法。

净：我思量棒法。

末：（打趣话评论）了得！孙子（指著兵法的孙武）。

结果，两人的货物被强盗劫了去。这时副末对观众进行现场评论：“百草怕霜怕日，恶人自有恶人磨。”[6]

《杀狗记》第十出《王婆逐客》，演述孙荣被兄孙华赶出家门，投王婆旅店，因交不出房租，被剥去衣服逐出店门，走投无路，想投江寻死，被一老汉劝阻，并将他暂时安顿在一破窑里。此时老夫面对观众有一段现场评论——

（外吊）救人一命，胜造七级浮屠。今日孙荣要投水。亏老汉救了，留他在破窑内安身。咳；孙华，你好不思维，却教亲弟受孤栖！你住在高堂大厦， 他却在破瓦窑居齏；你在家中快乐，他在窑内孤恓；你吃的是肥羊美酒，他吃的是淡饭黄！你穿的是绫罗锦绣，他穿的是破服粗衣；你却丰衣足食，他却忍 饿担饥；你自不仁不义，他却无

倚无依。相交酒肉兄弟，不念同气连枝。咳！只怕日久亲疏自见，那时悔也应迟！

戏曲演出中，副末还经常在剧中向观众“说破”其他脚色的面目。《张协状元》第三十三出：净扮山神（白）“不须去，我便是阿婆。”（末）“休说破。”因阿婆与山神同是一净所扮。又第三十五出：

旦：万福！

净：且是假夫人。……

……

旦：奴家是妇人。

净：妇人如何不扎脚？

末：你须看它上面。

净：又看上头上面。

末：养熟狗儿。

又第三十九出：

旦：（拜）（净当面立）

末：它拜神，你过去。

净：我过去？神须是我做！

末：休道本来面目。

戏文演出中的现场评论，从上面所引来看，它有多种作用：一是插科打诨，引起观众发笑；二是表达剧作者的观点，对剧中人物进行褒贬；三是向观众说破现在正在演戏，把他们从“介入”中拽回现实，使他们对演出保持一定的审美距离。从商品意识角度看，现场评论主要是面向观众，对剧中某些表演，角色转换以及重要情节等，进行解说，从而提示观众看懂戏。

秦简夫的《东堂老》杂剧，演述商贾赵国器之子扬州奴，仗着父亲积攒的家业，结交“一伙狂朋怪友，饮酒非为，吃穿衣饭，不着家业”，嫖妓挥霍，结果破落到“在城南破瓦窑中居住”。该剧的意图，是想通过这个故事，劝人不要贪图奢侈腐化的生活，提倡勤俭持家，警惕与坏人为伍。第三折扬州奴成乞儿上场云：“不成器的看样也！”就是对败家子的尖锐评论，向观众表明是非态度，宣扬创作意图。

关汉卿《望江亭》杂剧第三折，当花花公子杨衙内的势剑金牌及文书被谭记儿智赚后，惊慌失措，这时杨衙内及其侍从有一段分唱与合唱：

（李稍唱）【马鞍儿】想着想着跌脚儿叫。（张千唱）想着想着我难熬。（衙内唱）酩子里愁肠酩子里焦。（众合唱）又不敢着傍人知道，则把他这好香烧、好香烧，咒的他热肉儿跳！

杨衙内云：“这厮每扮南戏那。”[7] 元杂剧的演唱体制是“一人独唱”到底，这里却由衙内、张千、李稍三人分唱与合唱，属于南戏演唱体制，所以杨衙内如此说，显然是对《望江亭》杂剧突破“一人独唱”到底的演唱体制，进行艺术上的评论。

元杂剧演出中还有一种特殊的现场评论形式，即“外呈答云”，如《降桑椹》第一折：

“（净扮兴儿上，云）自幼乖觉伶俐，不与儿童作戏；专以志诚为本，所事合着人急。醉了时丢砖掠瓦，到晚来飞檐走壁。常着人摔翻踢打，酒醒时后悔不及。气的我满腹疼痛，蚩蚩的则放大屁。猛可里一声响亮，恰似我员外出气。（外呈答云）……我七钱银子买了一只肥鹅，……煮了两三个时辰，不想家里跟马的小褚儿走将来，把那锅盖一揭揭开，那鹅忒愣愣就飞的去了。（外呈答云）诌弟子孩儿。（兴儿云）我不敢说慌，我要说慌，就是老鼠养的。（外呈答云）得也么，泼说。”《独角牛》第二折：“（折拆驴云）……（唱）他道是马前剑扑手有三十解。（外呈答云）好唱也，好唱也。（折拆驴云）随邪的弟子孩儿，那里唱的好。”这里的“外”，是当场的剧外人，却与剧中人“呈答”，其作用除了与净脚打诨外，便是对剧中人进行评论。前例评论兴儿所云是说慌、撒赖；后例评论折拆驴所唱很棒。

咏剧诗则由作者直接对演出进行评说。如《庄家不识勾栏》：“念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。”“则被一胞尿，爆的我没奈何。刚捱忍更看些儿个。枉被这驴颓笑杀我。”前者评论副末记忆力好，一口气念了一串诗词歌赋而无差错；口若悬河，油嘴滑舌；后者肯定了演出的喜剧效果——使人捧腹大笑。《嗓淡行院》对行院的各种脚色或角色的拙劣演出一一进行评论：“【四煞】……末泥引戏的衠劳嗽。做不得古本酸孤旦，辱末煞驰名魏武刘。刚道子世才红粉高楼酒，没一个生斜格打到二百个斤斗。【三】妆旦不抹彫。蠢身躯似水牛，嗓暴如恰哑了孤椿狗。带冠梳硬挺着麄脖项，恰掌记光舒着黑指头，肋额的相迤逗。写着道翩跹舞态，宛转歌喉。【二】供过的散嗽生。嗟顶老撇朗兜。老保儿强把身躯纽，切驾的波浪上堆着霜雪，把关子的栲门上似告油。外旦臊腥臭。都是些砌末，猥琐行头。【一】打散的队子排，待将回数收，搽灰抹土胡僝僽。”说末泥、引戏扮演不了书生、官员和旦角，辱没了当时著名的艺人魏、武、刘（耍和）；生角打不了二百个斤斗；旦角身材臃肿如牛，嗓门粗暴，高音上不去，恰似哑狗；邦老强扭身躯，简直蠢笨之极；外旦脏兮兮，浑身散发着臊腥臭气；打散的队子，个个“搽灰抹土”，使人恶心。《唐人勾栏图》则这样评论开场的副末：“咬文嚼字澜翻舌，勾引春风入座温。”说他吹得天花乱坠，招徕观众；评论生角则“弄假成真太相似，右呼左闹只自如，博带峨冠竟谁是”，说他一副“博带峨冠”的妆扮，很逼真，表演自如；净角的表演“解令笑者变成哭，直教闲处翻成忙”，说他的表演艺术感染力强，能使观众乍笑乍哭，又能调剂冷热场子；旦角则：“眼角生娇眉弄色。从前人物空自哗，一顾广场皆寂寞”，表情丰富，向观众挤眉弄眼，她一登场，整个喧哗的剧场顿时鸦雀无声；其他如队舞、驱傩、合生、院本、特技、软舞，则丰富多彩，“千奇百巧”。最后还表达了作者看戏的感受：“悲欢离合总虚空，好恶媸妍变幻中，世间万事皆如此，何必勾栏看乐工。”说舞台上的悲欢离合、好恶媸妍，正是现实生活的写照，变幻无常，转而虚空。

三

对剧情比较完整、复杂的戏曲，咏剧诗多运用组诗（词）的形式来题咏，如清末李雯的

《题〈西厢记〉》二十首，每首咏王实甫《崔莺莺待月西厢记》（以下简称《西厢记》）的一折，其中其一《蝶恋花·初见》咏《西厢记》第一本第一折《惊艳》；其二《临江仙·酬和》咏《西厢记》第一本第三折《联吟》；其三《清平乐·惠明赍书》咏《西厢记》第二本楔子即《下书》；其四《河满子·听琴》咏《西厢记》第二本第四折《听琴》；其五《青玉案·得信》咏《西厢记》第三本第二折《闹简》；其六《误佳期·红辨》咏《西厢记》第四本第二折《拷红》；其七《风入松·离别》咏《西厢记》第四本第三折《哭宴》（或称《长亭送别》）；其八《惜分飞·惊梦》咏《西厢记》第四本第四折《惊梦》，等。但多数咏剧诗一般不作剧情的复述，而是：

第一、择取其重要情节作高度概括。试看元代潘纯的《题西厢记》：

月转西厢户半开，凌波微步湿苍苔。娇花带露含红发，嫩柳笼阴拂袖回。

锦字诗中传密约，金徽弦上诉幽猜。刘郎几度成虚梦，欲信文君契合来。

《西厢记》杂剧第二本《崔莺莺夜听琴》第四折是莺莺与张生之间爱情的曲折而富有诗意的情节："（末云）窗外有人，已定是小姐，我将弦改过，弹一曲，就歌一篇，名曰凤求凰。昔日司马相如得此曲成事，我虽不及相如，愿小姐有文君之意。（歌曰）有美人兮，见之不忘，一日不见兮，思之如狂。凤飞翩翩兮，四海求凰。无奈佳人兮，不在东墙。张弦代语兮，欲诉衷肠。何时见许兮，慰我彷徨？愿言配德兮，携手相将！不得于飞兮，使我沦亡。（旦云）是弹得好也呵！其词哀，其意切，凄凄然如鹤唳天；故使妾闻之，不觉泪下。……（末云）夫人且做忘恩，小姐，你也说谎也呵！（旦云）你差怨了我。"张生请来杜确出兵解除普救寺之围，不意老夫人托言已许郑恒为辞赖婚。崔、张皆深怨而散。月夜，张生弹琴以倾衷曲，莺莺闻之凄然感动，隔墙温语相慰。诗的首联上句指《西厢记》第三本第二折《闹简》中莺莺寄给张生的诗："待月西厢下，迎风户半开。隔墙花影动，疑是玉人来。"下句以曹植《洛神赋》中"凌波微步，罗袜生尘"的洛神比喻莺莺步履轻盈，来与张生约会。颔联上句状莺莺约会时的娇羞之态，下句指张生逾墙前来约会，莺莺恐红娘发现，突然变卦，怒斥张生无礼，然后拂袖而去。颈联上句用苏蕙织锦回文诗之典，据《晋书·窦滔妻苏氏传》，前秦秦州刺史窦滔被被徙流沙，其妻苏氏思之，织锦为回文旋图诗以赠滔，可以宛转循环读之，词甚凄切。此借指莺莺寄给张生的约会诗。下句咏张生月夜弹琴向莺莺倾诉衷情。末联上句用东汉刘晨与阮肇入天台山采药遇仙结为夫妻之事，喻张生与莺莺结合成为虚梦，下句用《史记·司马相如传》：卓文君，汉临邛大富商卓王孙之女，寡居在家。司马相如过饮于卓氏，弹琴歌《凤求凰》以挑之，文君夜奔相如，同归成都。喻莺莺将前来赴约。可见，咏剧诗虽然仅咏《西厢记》中一个重要情节，但由于其文体的灵活自由，能够将有关典故融合到诗歌中来，因此大大增加了诗的文化肉涵，这是诗歌文体的优势。《西厢记》问世以来，在文学史上产生了巨大影响，后世文人题咏之作层出不穷。通观这些咏剧诗，大凡多以此段情节为题咏重心，如元末明初张著的《待月诗》："立尽黄昏瘦莫支，西厢朱户半开时。风生花树寒微动，露滴瑶钗湿不知。清思著人凝望久，柔情抱影欲眠迟。可怜最好今宵月，正恐风流负宿期。"它以优美抒情的语言描绘了莺莺待月西厢、盼望张生到来的情景。又如明人钱绅的

《题西厢记》："拂墙花影夜朦胧，明月西厢两意同。千古风流犹未尽，至今云雨暗蒲东。"蒲东，唐代河中府之东蒲州，在今山西省。是《西厢记》的故事发生的地方。前两句咏莺莺、张生月夜幽会，后两句说崔、张的千古风流韵事对后世青年男女的影响深远。

由于诗歌文体的自由灵便，诗人们还经常运用组诗的形式题咏多种戏曲。如清初王士禛《杂题近人诸传奇》五首绝句，其一咏明人沈自征《杜秀才痛哭霸亭秋》杂剧，前二句说项羽曾与秦将章邯在漳河之南多次交战，使秦国将兵越战越畏，在鸿门宴上范增曾三次举起玉玦示意项羽杀刘邦，但项羽不听。后二句说宋代秀才杜默屡试不第，经过乌江项羽庙，引项羽为落魄知己而痛哭，借以抒发作者对现实的强烈不满。其二咏徐渭的《狂鼓史渔阳三弄》杂剧，前二句称赞孔融向曹操推荐祢衡，高风亮节，令人钦佩，后二句写祢衡击鼓骂曹，痛快淋漓，吓得曹操魂飞魄丧，不敢再想在自己的墓碑上题"汉故征西将军曹侯之墓"。其三咏徐渭的《雌木兰替父从军》杂剧，诗中称赞花木兰是女中豪杰，应当像荀灌娘等一样，受到人们的崇敬。其四咏王抃《筹边楼》传奇，对李德裕锐意安边反遭贬逐的遭遇寄于同情。其五咏尤侗的《黑白卫》杂剧，前二句说唐末割据一方的各路藩镇频繁叛乱，唐代魏博大将军聂锋屡派剑客行刺陈许节度使刘昌裔，均被主持正义的聂锋之女聂隐娘所破。后二句说高峻的栈道隔断了刘昌裔的消息，聂隐娘夫妇恸哭而去。沈德潜的《观剧席上作》十二首，分咏《浣纱记》、《千金记》中的第三十七出《别姬》、《彩毫记》第十三出《脱靴捧砚》、《长生殿》、《东窗事犯》、《牡丹亭》、《玉簪记》第二十三出《追别》、《鸣凤记》等。这类咏剧诗还有金德瑛《观剧绝句》三十首，王昶《观剧六绝》，杨芳灿《消夏偶检填词数十种，漫题断句，仿元遗山论诗体》四十首，吴梅《读〈盛明杂剧〉》三十首，等。这类形式的咏剧诗，犹如戏曲精彩片断的集锦，使读者着实过了一把戏瘾。

第二、或对剧中主要角色传神写照。如明初诗人张适的《题〈西厢记〉》："新兴结髻翠云翘，坐笑行颦总是娇。记得西厢花气外，不胜春思月明宵。"对剧中女主角莺莺的美丽容貌作了传神写照。汉武帝天汉元年（前 100），苏武以中郎将出使匈奴被扣留。匈奴单于爱其才胁迫他投降，苏武坚贞不屈，于是被徙至北海（今俄罗斯境内贝加尔湖）牧羊。苏武啮雪食草子，持汉节牧羊十九年，节旄尽落。昭帝即位，与匈奴和亲，苏武才得以归汉。元人周文质撰有《持汉节苏武还朝》杂剧，祝允明《观〈苏卿持节〉剧》即咏此剧：

> 观苏便欲拜，见李还生嗤。遇霍乃张胆，睹卫遽轩眉。萧萧十年节，淹淹五言诗。
> 皓皓阴山雪，能疗首阳饥。飞雁旧孤愤，羝羊触余悲。勿云戏剧微，激义足吾师。

其重心不在复述苏武持节还朝的剧情，而是侧重对苏武持汉节牧羊十九年、不辱使命、拒降匈奴的民族气节传神写照。诗意说，崇敬苏武而讥笑李陵。一睹苏武的风采，犹如遇到霍去病勇气倍增、仿佛见到卫青气宇轩昂。十九年牧羊北海节旄尽落，创作的五言诗，寄托了他坚贞的民族气节。他在白雪皑皑的北海，以雪充饥，具有不食周粟的商朝遗民伯夷、叔齐的骨气。匈奴使苏武于北海牧公羊，扬言待羊产子乃释放，雁足传书使苏武才得以归汉，十九年呵包含了苏武多少悲愤！

《桃花扇》为清代孔尚任所撰传奇，共四十四出。剧本以明代南京为背景，以复社文人

侯方域与秦淮名妓李香君的爱情故事为线索，抒写明末亡国之痛。比较真实地反映了南明弘光王朝的腐败。清初宋荦创作了咏剧组诗《题〈桃花扇〉》共六首：

其一

中原公子说侯生，文笔曾高复社名。今日梨园谱遗事，何妨儿女有深情。

其二

南渡真成傀儡场，一时党祸剧披猖。翩翩高致堪摹写，侥幸千秋是李香。

其三

气压宁南惟倜傥，书投光禄杂诙谐。凭空撰出《桃花扇》，一段风流也自佳。

其四

血作桃花寄怨孤，天涯把扇几长吁。不知壮悔高堂下，入骨相思悔得无。

其五

陈吴名士镇周旋，狎客追欢向酒边。何意尘扬东海日，江南留得李龟年。

其六

新词不让《长生殿》，幽韵全分玉茗堂。泉下故人呼欲出，旗亭樽酒一沾裳。

这组诗前四首咏侯方域、李香君，第五首咏柳敬亭、苏昆生，第六首指出《桃花扇》继承了汤显祖创作传统，其艺术成就可与洪昇的《长生殿》相媲美。同时代的另一位诗人田雯也撰有组诗《题〈桃花扇〉》六首，其中第一、二首凭吊南明王朝，谴责导致南明王朝灭亡的昏君奸臣，第三首咏侯方域，第四首咏李香君，第五首借凭吊旧院，抒发兴亡之感。明人汪道昆撰有《席上观〈吴越春秋〉有作，凡四首》。《吴越春秋》即梁辰鱼所撰传奇《浣纱记》，演述吴越争霸故事。汪诗其一咏吴王夫差，说他灭越以后释放了勾践君臣，迷恋女色，误杀伍子胥，最终落得国破身死的结局；其二咏西施，高度赞扬了她在灭吴复越的斗争中起着特殊作用的大智大勇和不怕牺牲的献身精神；其三咏伍子胥，歌颂了他对吴国的耿耿忠心和对越国的复仇保持高度警惕，谴责了夫差的昏昧、伯嚭的奸佞，对伍子胥的含愤被杀表示深切同情；其四咏范蠡，称许他为灭吴兴越所作的卓越贡献，表达了对他功成身退的高尚品质和明智态度的钦佩。

第三、或抒发观剧感受，表达戏曲理论观点。如前引祝允明《观〈苏卿持节〉剧》：“勿云戏剧微，激义足我师。”谓不要认为戏剧微不足道，它具有弘扬正气、激励人心的教育作用。明人江盈科《汤理问邀集陈园，杨太史、钟内翰、袁国学同集，看演〈荆钗〉》：

传奇演出号《荆钗》，恰少欢会多离哀。极意描写逼真境，四座太息仍徘徊。或云此戏本伪撰，当日龟龄无此变。便如说梦向痴人，添出一番闲识见。从来天地是俳场，生旦丑净由人装。假固假兮真亦假，浪生欢喜浪悲伤。

《荆钗记》，元人柯丹丘撰南戏剧本，演述王十朋中状元后，拒绝丞相逼婚，被贬潮州；妻钱玉莲也拒绝富豪孙汝权的逼迫，投江自杀，为人救起。最后夫妻团圆。它与《刘知远白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》并称元末明初四大传奇。由于王十朋与南宋绍兴二十七年（1157）

进士王十朋（字龟龄，号梅溪）同名，所以有人认为该剧有其本事，如翟灏《通俗编》引《天录识余》云：“玉莲者，王梅溪先生女。孙汝权，宋进士，与梅溪为友，敦尚风谊。先生劾史浩八罪，汝权实怂恿之，为史氏所最切齿，遂妄作《荆钗》传奇，谬其事以蔑之。”江盈科不同意这种对号入座的看法，他认为《荆钗记》的演出“极意描写逼真境”，因此能够感动观众，使得“四座太息仍徘徊”。“从来天地是俳场，生旦丑净由人装，假固假兮真亦假，浪生欢喜浪悲伤。”即是说舞台上的人物均由生旦丑净脚色假扮，如果硬要将剧中的王十朋与历史上的王十朋等同起来，那“便如说梦向痴人，添出一番闲识见”。说明在江盈科看来，艺术的真实不等于历史的真实，两者要区分开来。清人凌廷堪《论曲绝句》三十二首其十五也阐述了戏曲艺术的真实与历史的真实关系：“是真是戏妄参详，撼树蚍蜉不自量。信否东都包待制，金牌智斩鲁斋郎。”原注：“元人关目，往往有极无理可笑者，著其体例如此。近之作者乃以无隙可指为贵，于是弥逢愈工，去之愈远。”关汉卿《鲁斋郎》杂剧，最后将鲁斋郎减笔为“鱼齐即”呈报皇上，智斩了这个作恶多端的权贵。有人认为历史上并无这一记载，因而剧作严重失真。作者认为，关汉卿借助杂剧艺术，以舞台代法庭，代表广大平民的意愿审判决这个恶人，因而大快人心。如果对这样的好戏以史无凭据而妄加指责否定，那简直是蚍蜉撼树、自不量力。其十七云：“弇州碧管传《鸣凤》，少白乌丝述《浣纱》。事必求真文必丽，误将剪綵当春花。”王世贞的《鸣凤记》写夏言、杨继盛、邹应龙等与严嵩的忠奸斗争，题材颇有社会意义，但作者过分拘泥于历史真实，因而写得结构芜杂散漫，戏剧冲突也不集中。梁辰鱼的《浣纱记》写吴越争霸的故事，由于作者一味地追求语言华丽，只能成为案头之作而不适宜舞台演出。前者“事必求真”，后者“文必求丽”，其结果都使得戏剧作品如同纸花一般毫无生气，与充满鲜活生命力的春花不可同日而语。又如明人茅元仪有咏剧诗《观大将军谢简之家伎演所自述〈蝴蝶梦〉乐府》，谢简之，指明人谢弘仪。“所自述《蝴蝶梦》乐府”，即谢弘仪所撰《蝴蝶梦》传奇，其关目与文词，与明传奇旧有《蝴蝶梦》不同。茅元仪观后这样评价：“炼音变时俗，出态如初芽。命意何寥廓，托词非优俳。”说《蝴蝶梦》传奇，锤炼音律，一变时下杂乱而靡曼的南方土音乐声，犹如初生之芽，自出新意。意境开阔，文词优雅。表达了茅元仪提倡“新”“变”的戏曲观。

参考文献：

[1] 赵山林：《历代咏剧诗歌选注》，书目文献出版社 1988 年。

[2] 说它是短剧，因为它有妆扮角色——东海黄公，有情节——黄公降虎，有结局——黄公被虎所杀。这一剧情为预设——最终的输赢已内定。

[3] 蒋星煜：《〈唐人勾栏图〉在戏剧史上的意义》，《中国戏曲史钩沉》，中州书画社 1982 年，第 10～11 页。

[4][5] 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社 1984 年，下册第 1296 页、第 1294～1295 页。

[6] 参见洛地《戏曲与浙江》，浙江人民出版社 1991 年版，第 43～44 页。

[7] 原作“这厮每扮戏那”，这里据息机子《杂剧选》本与顾曲斋《古杂剧》本。见吴国

钦校注《关汉卿全集》，广东高等教育出版社 1988 年版，第 135 页。

啟善消災與文體表達

——對道教經典《玉皇洪慈經》的內涵與形式的解剖

中山大學中國古文獻研究所　鍾東

摘　要:《玉皇洪慈經》是一本產生於清代的道教經典，它有兼顧三教的特性，而勸導世人啟善消災。把它納入文體學的視野之中，本文從探討此經以下幾個側面：第一，作由：依托神仙而作，正是道教經典產生的典型特征。第二，結構：此書分三個部分，每一部分多是有寶誥、啟讚、正文、神諭等項目。第三，内容：經中主要是道德、仁義、忠孝、節義等内容。第四，修辭：經中修辭，雜取前人經史子集用語，為說道理。第五，功能：此經功能，為救世、度世、心印三方面，此正是古人神道以設教之功能。綜觀此經，作為道教經典的文體，以道經形式，說儒釋之法，而雜用訓詁與神諭文體，表現出中國本土宗教兼容并蓄的特點。
關鍵詞：啟善消災　文體　表達　玉皇洪慈經

引子

道經，是可以視為文體形式來探討的。朱越利的《道經總論》[1]，曾經列出道經采用古代流傳下來的諸多文體名目，顯然道經之文體類別，十分豐富。我們從《雲笈七簽》到後來的《道藏》所載，可以看見有不少屬于傳統文學視野之外的文體形式，這些作為中國古代文體形式的演變之跡，是不能不為我們所關注的。

本文取《玉皇洪慈經》一種，從文化內涵與形式特征以及其所預設的功能幾個方面來加以探討，希望通過對這本經的分析，看到道教文體的某些特質。

一

《玉皇洪慈經》全名為《玉皇上帝洪慈救世、度世、心印三寶金經》，此書乃是廣東道教的重要經典。這本經是筆者在 2008 年夏初，偶然購得於書肆中。經之書名頁稱："民國元年壬子歲仲春月重刊"，又曰"板存羅浮山朝元洞"。經的第一序為"孚佑帝君"所作，也說明了此經的刊刻情況，稱"始刻於咸豐庚申年，重刻於光緒戊寅年，經事者社友鄭道安也。純陽道人方設教於玉山香壇。"

咸豐庚申年為 1860 年（咸豐十年），此為始刻年份；光緒戊寅年為 1878 年（光緒四年），此為重刻年份；民國元年壬子為 1912 年，此為重刊年份。光緒重刊主事為鄭道安，未詳，

[1] 朱越利著《道經總論》，遼寧教育出版社 1995 年。

暫付闕。又據經之卷尾南屏僧道濟跋語（署弁於吳山飛雲閣）有“光緒庚子乞巧後一日江子善輔以重刻：則知光緒二十六年（1900）又曾重刻。我們所見本，乃是此經之第四次印本了。

此經署羅浮山朝元洞藏板，顯然屬廣東道教文獻。經查考，此經未入《道藏》等大型道教叢書，可見是藏外道書了。又未見道教目錄著錄，而各圖書包目前存本也極少，則知晚清之際，此經當在嶺南流行過。

這本經卷首有十篇序文，它們的名目依次是：

1、孚佑帝君序[①]；

2、時中至聖先師序[②]

3、大覺金仙序[③]

4、妙誘真人序

5、雷部大堂序[④]

6、觀音大士序[⑤]

7、文昌帝君序[⑥]

8、關聖帝君序[⑦]

9、漢武鄉候序[⑧]

10、　　鍾、韓仙同序[⑨]

經中的《度世經》那部分，又有前序後跋，今將各家序跋名目也依次錄出：

1、時中至聖先師序

2、仲大賢序[⑩]

3、觀音大士序

4、玉清內相、朱衣丈八序[11]

5、天樞上相序[12]

6、朱夫子序[13]

跋文則有：

1、時中至聖先師跋

---

① 孚佑帝君，即呂洞賓純陽子。

② 時中至聖先師，即孔子。清宣宗手書“至協時中”。

③ 大覺金仙，即佛祖。宋徽宗時對佛的封號。《[宋史・徽宗紀]：“宣和元年，詔改佛祖號為大覺金仙，羅漢稱為尊者，觀世音菩薩稱為觀音大士，并入道教。”

④ 雷部，指雷神，是道教的重要神仙。道教認為雷霆可以為天“代言”。

⑤ 觀音大士，觀音全稱“觀世音”，原為佛教四大菩薩之一，主大慈大悲。宋徽宗時，稱為觀音大士，入道教，為道教仙女。

⑥ 文昌帝君，即梓潼帝君，即張亞子，主管文事的道教神仙。

⑦ 關聖帝君，即三國時候的關羽，字雲長。

⑧ 漢武鄉候，乃是諸葛亮。

⑨ 鍾、韓，乃是鍾離權與韓湘子。

⑩ 仲大賢，即仲由。

11 玉清內相指呂巖，朱衣丈八指文昌內宮。

12 天樞上相，指的是許真人許遜。

13 朱夫子，指朱熹朱紫陽。

2、 觀音大士跋

3、 文昌帝君跋

玉皇及玉皇信仰，是中國道教史上典型的信仰。玉皇便是天帝的稱號，亦稱玉帝，它的全稱是“昊天金闕至尊玉皇大帝”。宋代時候，對玉皇多有崇奉和封聖號。《宋史・真宗紀》：“祭玉皇于朝元殿。”《宋史・禮志》：“上玉皇上帝聖號曰：太上開天執符御歷含真體道昊天玉皇上帝。”[①]玉帝在道書上常有記載。像《真靈位業圖》說：“玉帝居玉清三元宮，第一中位。”《雲笈七籤》說：“三代天尊有十號，八曰天尊，九曰玉帝。”[②]

另，《中華民俗文叢》第七種，是陳建憲所著《玉皇大帝信仰》，討論了玉皇大帝的來歷、玉皇大帝的神國、玉皇大帝的家庭、玉皇大帝與道教信仰、玉皇大帝與民間風俗、玉皇大帝與通俗文藝、玉皇大帝與民間傳說等與玉皇有關的問題。[③]

玉皇是中國的上帝，也即天帝。道教稱玉皇為昊天上帝。玉皇聖誕，即天誕，乃是道教所奉玉皇大帝生日。相傳寶月光皇后於丙午歲正月九日午時生玉皇，修行億萬劫，始證玉帝。《古今圖書集成・神異典》卷 9 引《高上玉皇本行集經》即有此釋。古來專奉玉皇的宮觀有不少。像山西長治縣城南 20 公里南宋村的玉皇觀，可能建於元代以前。而山西晉城市東 13 公里府城後土崗上的玉皇廟，則建於北宋熙寧九年（1076），金泰和七年（1207）重修，元至正十五年（1355）增建山門及鐘鼓樓。玉皇閣古來也甚多，有名的則有天津舊城東北角（建於明宣德二年）、吉林省吉林市北山公園內（始建於清乾隆三十九年 1774 年）、湖北江陵城北玄妙觀內（始建於唐，明萬曆十二年擴建）、寧夏銀川市東街（明代張姓道士募建）幾個地方。

玉皇在歷史上還有不少的著名雕像，比如在湖南省大庸楓香岡玉皇洞石窟造像（刻於清代）。古人常把玉皇同王母娘娘合在一起供奉。當代復建的道教宮觀，也多有供奉玉皇神像。

因為玉皇信仰，道教史上產生了一些以玉皇為中心的經典。今收在《道藏》一書中，有不少關涉玉皇的經籍。

1、《玉皇經》（全稱《高上玉皇本行集經》）三卷五品，收在《道藏》第 23 冊。卷上《清微天宮神通品》，述玉皇大顯神通等事跡。卷中《太上光明圓滿大神咒品》和《玉皇功德品》。敘述經咒及受經功德，“所有罪業永得除來，身心清淨，命終生天。”卷下為《天真護持品》和《報應神驗品》，均上承《玉皇功德品》進一步闡述奉經者會受到十方帝君及其神將之蔭護，可得三十種上妙功德，誹謗或不信者會受種種惡報。此經有張良校正本，收在《道藏》23、24 冊，又有節要本《高上玉皇本行經髓》，收在《道藏》24 冊。

2、《高上玉皇心印經》，收在《道藏》24 冊，乃內丹修煉之理論著作。所謂心印，“即心是印，印是心”，玉帝傳心之作。

3、《高上玉皇胎息經》，收在《道藏》24 冊，又收在《雲笈七籤》卷六十。此純為道家

[①] 參看《道教文化辭典》第 293 頁“玉皇”等有關條目。
[②] 參看《道教文化辭典》第 293-294 頁“玉帝”條。
[③] 陳建憲著《玉皇大帝信仰》，學苑出版社 1994 年。

內息方法。

4、《玉皇宥罪錫福寶懺》一卷，為道士奏請上天玉皇諸神以求悔過謝罪消災獲福之章。

5、《高上玉皇滿愿寶懺》五卷，收在《道藏》81-82 冊中，內容與《玉皇宥罪錫福寶懺》近似，似為演繹此懺內容。

6、《玉皇十七慈光燈儀》一卷，用於齋醮壇場燃燈。

由上可知，玉皇為道教所尊崇的最高神祇之一，有關的經典，據任繼愈先生主編的《道藏提要》，這些經典多是元明或之前產生的。這些玉皇的經典，有悔過、謝罪、消災、獲福的啟請和贊頌，也即它們的中心內容是消罪得福。

本文所討論的《玉皇洪慈寶經》，則是以削罪而成真，也即企於聖賢之道，借以消災延命，避災得福。

二

儒家之經，在漢代經學時代，已經奠定了它的地位。《漢書・藝文志》把六藝略放在首位，已經明顯尊崇經書。《文心雕龍》則有《宗經》一篇，亦說為文當本之經訓。古來文學，對於經典的態度，向來是多有尊崇的。道教之經，其所被尊崇，更因為宗教觀念的影響，地位自然崇高。

《玉皇洪慈經》有不少地方透露出了尊經的觀念，此處試舉一二，借以提供本文對它作文體解剖的參考。這本經書卷首孚佑帝君序文稱“經典之刻，尊之以上帝，重彝訓也。”彝訓即是恒常的教訓。又說：“讀其經者，無愧心，即無愧上帝矣。”此即上帝玉皇經的主要宗旨，也即經文是讓人受到上帝的教益的。經文前面漢武鄉侯序說：“大哉謨訓，誠足羽翼經傳而為萬藝不易之常經也。……世人不知身體力行，徒讀經典，而不求經典之實用，無怪乎世風逾趨而逾下也。”而鍾、韓仙同序則說：“經者，常也；典者，要也。不曰經文而曰經典者，尤為不易之常法，當行之要言也。”而這本經書最後卷尾，有南屏僧道濟所記稱：“經者，經也，即以此為經路，由之道不遠人，回頭是岸，依經奉持，災自可免，動自可彌。”故知，此經之概念，就是：徑路所在，由此涉道。

《玉皇洪慈寶經》是以上帝之心與眼來體察世人之心的。此經前面的序，無一不是直指人心。今引孚佑帝君之序中，以作例證：

> 經典之刻，尊之以上帝，重彝訓也。上帝者何？吾心之主宰，故可為吾身之主宰也。吾盡有此主宰，則五官位焉，百骸充焉，四體安焉，九竅和焉。《詩》曰：“上帝歸汝，勿貳爾心。”《書》曰：“惟皇上帝，降衷下民。”衷即心也，故曰心之主宰。上帝以此心錫爾下民，於是人人心中有一上帝矣，而猶待上帝之訓乎哉？雖然，人人心中有一上帝，而人人心中失其上帝；失乎上帝，斯失乎主宰矣。於是上帝不得已而垂乎彝訓，謂惟此庶足以完其主宰，上帝亦苦矣哉。然揆諸生人之心，則固自有其彝訓而無待上帝之諄諄誥誡而後其彝訓乃昭千古也。今者爾披讀上帝之彝訓，其有得於心，兢兢然凜之曰“此

上帝寶經也”，尊之重之若拱璧然。此曰經也，彼曰經也，若不敢褻視之。其迂者曰，此必序而行之，其經乃顯，是直視菽粟布帛之言而等諸隋珠卞玉之奇，而必得名人韻士賞鑒之而始貴也。此無他，因其為上帝之經，推而違之，賓而敬之，敬上帝實以褻上帝，尊上帝實以欺上帝矣。夫經本彝訓，廼人心自有之上帝。讀其經者，無愧心即無愧上帝矣。尊而敬之，胡為乎？序而行之，又胡為乎？吾嘆爾曹之不知上帝即心之謂，而請序上帝之經，經於人人皆具之心。鑿矣哉，故以不序者序之。是經三卷，一曰救世寶經，一曰度世寶經，一曰心印妙經。……

《玉皇洪慈經》是道經，在形式上無庸置疑：所有諸神仙，皆是入道教諸部；經為玉皇崇信，亦屬明文。再如全書諸序，皆言及飛鸞開化，而文昌帝君序說：“明其造劫之由，訓其化劫之方，指其逃劫之路”，道經之形式，顯而易見。現在有一個問題需要提出，這便是《玉皇洪慈經》雖是道經，它的內涵則不僅僅是道經，它是將儒釋道三教的教義，糅合在一起的。甚至可以說，如果聯系到晚清的背景，我們還能夠看到外來的上帝教在經中的某些影響。

孚佑帝君的序，言道“上帝者何？吾心之主宰，故可為吾身之主宰也。”可謂直指人心。它的意思，上帝不是別人，即是每個人自己的心。失去自心，便失去了上帝。這種思維，類似釋家“即心是佛”。其中的《心印妙經》，與《道藏》中的《玉皇心印經》，不是一回事，但《道藏》中的《玉皇心印經》所說“即心是印，印是心”，可以作為分析本經的參考；筆者以為，其中所說“心印”也類似於釋家的“不立文字，以心傳心”。時中至聖先師之序，也說人身乃由“一心之主宰”，故以修心為要務。大覺金仙（佛祖的封號）序，則把古今人心比較，說古時人心厚故天心厚，今時人心薄故天心薄，此即上帝賞罰之原因。然而上帝之懲罰乃不得已，“從死地開一生門，引之出”，正是上帝以洪慈以待赤子，故愿眾生莫甘陷於茫茫苦海而不能自拔。諸序跋，多言及人心一層意思，此不必贅言。而在《玉皇心印妙經》中，則更有專論一篇《明心見性第二》，顯然，可視此為道教化的佛家思想。語曰：“心者性也，性者心也，非吾所謂心，昧其心之謂也。非吾所謂性，混其性之謂也。何謂心？靈明洞徹也？何謂明？朗然無蔽也；何謂性，太極渾涵也；何謂綱民，觸物知性也。”但這些何嘗不適合於佛理。

儒家的精神內核，是這本道經的中心。時中至聖先師的序中，就說“君子三畏四知，以慎其獨者，正君子小人之交界也。”就人心之正與不正來說這層道理。又說“蕩子劣兒，亦父兄之不正而作俑也。”顯然也是儒家的倫理觀念。另，此序還說，人心之不正，無可挽救，上帝洪慈，故親降塵土以救苦救難。要“先正己心，以正人心”，使們們不愧為萬物之靈。只要看一下玉皇洪慈救世寶經上卷的目錄，就會更加清楚它的儒教本質。正文目錄是：修德以行仁第一、守分以養身第二、見善須勇銳第三、遇惡存畏嚴第四、由義以裕後第五、發奮以顯親第六、勿恃富驕盈第七、勿因貧暴逆第八、明三綱大義第九、敦五常至道第十。顯然，這些內容都是儒教的。

在《玉皇救世經》上卷末尾，有附《三教真偽論》一文，則是統攝三教，以勸導世人、

救濟心病："朕疊降臨，叮嚀誥誡，惟愿讀書談道者，急明本心之德，修性空門者，急司王蘊之空，煉真求鉛者，急培先天之炁。庶天人相合，三教返原，可廻倒瀾於萬一也。"後面還勉勵世人讀儒書，成聖賢，勉勵大家明心見性，"超三乘之上品，照五蘊之虛無"。又勸以"葆惜精炁，時時刻刻，從真性根，真命蒂著實修煉，以度天人。"正如有人所說，要懂得道教，必須懂得儒教；其實，從這本經，顯然可見它對佛家也有借鑒。

以道教經典的形式，演三教之真義，可為此經的內容特征。

三

早在世紀之初，吳承學《中國古代文體形態研究》一書，近二十個專題的研究，對古代文體類別，從文化與文學角度作了深入的剖析。[①]2005年，吳承學和沙紅兵的文章《中國古代文體學論綱》一文，對文體學的研究範圍與研究方法，作了一個總綱式的概括，文中既對"文"也對"體"圈定了研究的論域。這些年來，文體學的研究成果斐然可觀。

就道經文體來看，朱越利著有《道經總論》，第一章第五節題為"采用古代文體"，這一節指出"不僅道經的內容，而且道經的形式也植根於中國傳統文化。"[②]指出道經中覺的文體主要有十六大類：神諭體、論辯體、神話綱體、符圖體、齋醮體、表奏體、贊頌體、歌訣體、詩歌體、記錄體、紀傳體、故事體、注疏體、序跋體、碑志體、宮觀山志體。又可分為十六小類：駢體、辭賦體、箴銘體、傳狀體、哀祭體、書啟體、雜記體、年譜體、譜錄體、事典體、史略體、公文體、歷書體、目錄體、類書體、辭書體。

細玩之下，感覺道教的經典，除了朱越利對道教的文體種類作了概述之外，我們實在有必要對某些經本作個案解剖式的研究，如此，一定會對文體學、對道教文獻有更為深入的認識。本文所論《玉皇洪慈經》顯然也是文，而對於其體性之探討，筆者較注意三個方面：一是語用場合，二是語篇形式，三是語言模式。

我們所論《玉皇洪慈經》主要是神諭與訓誥，要說它的主要文體類別，似與《尚書》之訓誥文與道經其他神諭體較為接近。

這本經的前序後跋，都借諸神仙道士之身份以作訓誥。而經之正文，則是借上帝玉皇之口，以諭示眾生。所以，其文體以這種神仙的身份而使得在內容與形式方面，皆有一定的特點。從內容來說，它是訓誡，所謂垂彝訓是也；從形式來說，它則有仿古代人間帝王訓示的形式。具體來說，則有道經的共同形式特征，又有這本經的獨特形式特征。

若是從語用場合來說，這牽涉到情境的問題。這本《玉皇洪慈經》雖然未能證明即是道教儀式所必在功課時讀誦，但從序跋與正文可知，此經必定是預設為世人在家日常讀誦的。[③]也就是說，此經作為文體敘說和寫作時的環境和條件，是一定的。它的對象是迷失了本心的世人，它的時間是亂世之際，它的地點則是在中國的土地上，它產生於儒釋道三教流傳百

[①] 吳承學著《中國古代文體形態研究》，中山大學出版社2000年版。
[②] 朱越利《道經總論》，遼寧教育出版社，1995年版，第39頁。
[③] "人人持誦，人人奉行，人人改過，人人向善"，這是此經的宣言。

紀之久的清朝，甚至西方上帝教義已經進入中國多年的時候，而經之作者認為人們依然陷於苦海，連年兵荒馬亂，生靈涂炭，所以設上帝以天父愛赤子之心垂訓世人。於是經中之訓、誥、諭、啟，便成自然。它的題旨是救世、度世，而實際即救治人心，凡所有主題與目的，決定了它的文體表達的方法與手段，它在經中的章旨與段旨，也都與情境預設息息相關，也是其文體實質性自然依據的。

無論從全經的主旨以及各經諸章的意旨來看，此經之文體書寫，都達到了意義明確和倫次通暢兩個條件。這是修辭的基本條件，而從形式上來看，全經為了表達得平勻與穩密，還采用了不少的修辭手法。也即不僅在“想彩”上精確而純正，而且在“語彩”上作了積極地努力。[①]這就是在辭格上采用了適合於訓誡、教諭的修辭手法，如比喻、警駭或警策、反詰（冷語）、對比、感嘆等。所謂警駭，與警策相關，即用令人詫異的語句，發人深省，借以表達某種強烈的思想感情；語簡意奇，而含意真切動人。所謂比喻，即是用熟悉、具體的事物說明或描繪陌生、抽象的事物。所謂反詰，就是用疑問形式表達確定的思想內容，無疑而問，不要求回答，不作回答，也不需要回答，而答案就在疑問的反面；這些反詰，常成冷語。今略舉數例：

1、 歸於異端邪行者易，入於庸德庸行者難。性心存則理得，理得則操縱自如。（警策。見《修德以行仁章第一》）

2、 自民心澆漓，傷風敗度，此豈一朝一夕之故哉，其所由來漸矣！（反詰。見《修德以行仁章第一》）

3、 夫修德者，罕有真實之學問，而行而措之，亦如無涯之岸，不知所止。（比喻。見《修德以行仁章第一》）

4、 而行仁亦上下相說所由致，豈不重且亟歟！（反詰。見《修德以行仁章第一》）

5、 乜者徒炫其巧，拙者樂得為拙，機械詐變，人以為巧，豈知天返弄巧於人，而人不知也。（反詰。見《守分以養身章第二》）

6、 無奈不安分者，以黃鵠而效鳳凰之飛，一朝為弋者所獲，而後悔飛之不高也，不亦晚乎？（比喻、反詰。見《守分以養身章第二》）

7、 安分守己，即入聖賢之域而無難也，知乎此，可以入德矣。（警策。見《守分以養身章第二》）

8、 若身為士子，見善不為，何以正己以正風俗？（反詰。見《見善須勇銳章第三》）

9、 有利於人，無害於物，如剪礙道之荊榛，除當途之瓦石，不損財，不費惠，如此行去，漸而孔張。（比喻。見《見善須勇銳章第三》）

10、 仁義立則因應無方，善量何難圓滿矣！（反詰、精警。見《見善須勇銳章第三》）

11、（惡念）勿使潛流暗長，如火之燎原而不可來也。（比喻。見《遇惡存畏嚴章第四》）

12、 種種劫數，皆以收惡類而彰善行，不得謂天運偶然也。（警策。見《遇惡存畏嚴章第四》）

[①] 想彩與語彩，參清末龍伯純《文字發凡》。

13、　　噫！及身如此行徑，而乃情迫暮年，豈不可哀也！（感嘆。見《由義而裕後章第五》）

14、　　一落塵凡，萬事攢心。（警駭。見《由義而裕後章第五》）

從語篇形式來看，既然是經，則必有經之結構形式。以其中的《度世經》為例，它的組成是：寶誥、啟讚、開經偈、經旨（玉皇述序）、正文。度世經部分，正文前有淨心咒、淨口神咒、淨身神咒、祝香咒、淨壇解穢神咒，經題之後有寶誥、啟讚、開經偈、神仙名號，一律抬頭，玉皇三格，其他兩格。經旨乃期望人們臻于仙佛之境，至聖賢之位，正己正人，立人立己，化災殃，消浩劫，其語篇結構，明顯有道教經典的色彩。諸序與跋，言之甚詳。

所以，要是從修辭來講，這本經基本上是訓誥與神諭，讀之如聆帝誥，如聞父訓，如聽神示。

結語

總之，《玉皇洪慈經》，是借佛教的邏輯作道教之經本（宣揚倫常），以道經的形式作儒教之傳播（直指人心），又以玉皇為三教之統攝而救度世人（則三教同源）。

道教文献中的颂及其文体学意义

中南大学文学院　成娟阳

摘　要：颂是道教文献中一类非常重要的文体，道教文献中的颂可分为三类：道经中颂、用于解经的颂以及道教科仪中的颂。这三类颂各有不同的特征。除第二类外，其他两类与偈、赞存在界限的模糊性。虽然如此，道教文献中的颂从其起源与作用，精神实质，与仪式、音乐相结合等方面，都与历代文体学著述所言之颂之"正体"相一致，因此，道教文献中的颂是先秦颂体在后世的持续发展，它是古代颂体研究一个不可忽视的文本内容。

关键词：颂　道教文献　文体特征

道教文献由于其内容、形式与编排体例的特殊性，长期以来，未引起文学、文体学研究者的充分重视。本文对道教文献中的颂进行初步研究，分析其存在形态、基本内容与文体特征。道教文献中的颂，对于古代文体学研究中颂体的研究，有一定补充与参照意义。

一

《太平经》云：

> 令天下俱得诵读正文，如此天气得矣，太平到矣，上平气来矣，颂声作矣，万物长安矣，百姓无言矣，邪文悉自去矣[①]……

此处所言之"正文"，乃"真得天心、得阴阳分理"的"无误"[②]之文，故云如果诵读正文，便可获得天下太平。其中"颂声作矣"之"颂"不一定专指道教之颂，因为其后还有"万物长安"、"百姓无言"、"天病除"、"地病亡"、"盗贼断绝"、"中国盛兴"等语，可见其只是写出一种太平的状态，"颂声"盖为颂扬神灵功德之声，既可能是道教信徒对神灵的赞颂，也可能是类于《诗经》颂诗之祭祀歌曲。但是，《太平经》中提到"颂声作"，说明道教从诞生之日起就对颂非常重视，颂作为告神之辞，是对神灵功德的颂扬，"颂声作"又是道教的理想境界。

其后的道教文献中，颂亦是一种非常重要的文体，试分三类述之。

一者存于道经之中，作为道经的一部分，假托神灵之口说出，用韵散结合的形式，传达道经主旨。这类颂语一般来说又有两种形式，一是假托天尊之口说出，以韵散相间的形式阐发经义，如《无上内秘真藏经》假托元始天尊在灵解山与诸仙问答，全面系统阐述修道理论。经文在阐述修道理论的同时，间以五言或七言颂语重宣经意。二是天尊讲经之后，众生献颂，

[①] 王　明：《太平经合校》卷 51，中华书局，1960 年，第 192 页。
[②] 同上。

既重宣经意，又表达对天尊的赞颂之意，如《太上升玄消灾护命经》是假托元始天尊为无极众生所说，经中除天尊所说《长生延寿咒》、《集福德咒》外，末尾云："天尊说此，广大福报冥心谛信，稽首叩头，仰谢玄恩，高发雅音而作颂[①]"，即为无极众生对天尊的颂赞之词；再如《太上九天延祥涤厄四圣妙经》载元始天尊所说"通天祈佑延祥涤厄四圣神咒"，又授"四圣真君名号真符"，谓众生若有急难，可面北焚香，存神静虑，至心礼念，或贴灵符，四圣即统兵前来消灾灭殃。然后云：

诸天仙圣得闻妙义，得获真篇，踊跃欢欣，喜不可计。天君进前作礼，上谢天尊而献颂曰：

至道尊元，包育诸天。本宁本静，乃圣乃仙。抱黄回紫，出青入玄。

天尊悲慈，开演真篇。妙理希夷，上坤下干。非雕非凿，弗党弗偏。

体而用之，身登大千。元罡万化，播运机权。无为无碍，处乎湛然。

今获灵文，上圣亲言。若悟之者，浩劫绵绵。寿龄遐远，福禄长坚。

得处清静，永向道前[②]。

这篇献颂用四言的形式，赞颂元始天尊"包育诸天"、"乃圣乃仙"，并赞颂天尊所说道经之"妙理希夷"、"弗党弗偏"，如能体悟之，则能"寿龄遐远，福禄长坚。得处清静，永向道前"。

从这些经文的产生时间来看，《无上内秘真藏经》和《太上升玄消灾护命经》是魏晋南北朝或隋唐之际的道经，而《太上九天延祥涤厄四圣妙经》产生于宋代，可知无论是早期还是道教发展的鼎盛时期，其经文中都存在"颂"这一形态。

二者也存在于道经之中，但它不是假托神灵之言，而是后世道教学者以韵语阐发经义的一种形式。如《元始无量度人上品妙经注》，每段之后，都有"颂曰"， 其内容乃以《道德经》思想解说《度人经》旨义，赞美大道性空无为，要求人们摒弃世事，一心向道。这些颂语言质朴空灵，有机趣，与宋代理趣诗相似。如：

道本无声岂有言，圣人立法强宣传。

求鱼须是因筌力，获得鱼时岂用筌[③]。

又：

一国山川在己身，定中观处坦然平。

纯为玉色元无异，高下都从妄里生[④]。

前颂言"道"与"言"之关系：大道清静虚寂，不可名模，而太上道君假象设化，俾众生了悟，故"道之为言，如求鱼兔必假筌蹄，鱼兔既获，当忘筌蹄[⑤]。"后颂言一国山川林木高下不齐，荣枯不等，但如果以定力一观，则诸尘顿息，一切如玉之无瑕，故高下之殊，只存乎心而已，心若平等，则众生平等，心常圆满，则光明遍照。这种每段注文后附一颂，以

[①]《道藏》第 1 册，第 774 页。
[②]《道藏》第 1 册，第 812 页。
[③]《道藏》第 2 册，第 251 页。
[④]《道藏》第 2 册，第 253 页。
[⑤]《道藏》第 2 册，第 251 页。

韵文的形式简括经文及注解之意的形式，亦见于题为“修江混然子”的《太上升玄说消灾护命妙经注》,《太上升玄说消灾护命妙经》原经仅三百余字，主要言隋唐重玄派道士所持之有无、色空之理，注文大抵依经作解，文辞简明。每段注文后附一颂，以韵语的形式揭示道经主旨，如：

大道本无色，真空非是空。若人明得透，显出旧家风[①]。

又：

众生心自昧，造业受轮沉。爱滞于声色，何如兽与禽。

《道藏》文献中，相同体例的还有《黄帝阴符经夹颂解注》，所谓“夹颂解注”，即其注都是先释经义，后附颂语，此注之颂为七言韵语，简言释经之主旨。其次，金朝道士侯善渊《上清太玄九阳图》亦是先有简论，后以六言四句颂语重言内丹修炼之法及阐释玄理。

上文所列之颂，都是对道经的解说，是注经者为便于读者理解释经主旨所造，而非天尊或神灵所说。其产生时间，笔者所见均在宋代及以后：《元始无量度人上品妙经注》原题“东海青元真人注”，书末附《诵度人经灵验》南宋淳熙、绍熙、庆元、嘉泰年间念诵《度人经》应验小故事数则，可见该书系南宋道士所造无疑；《太上升玄说消灾护命妙经注》和《黄帝阴符经夹颂解注》之作者“修江混然子”乃宋末元初道士。

三者为道教科仪中的颂。道教科仪中的颂起源甚早，《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》是现存早期道教科仪之重要资料，它的出现，至晚也是唐代前期。该书载有 8 种科仪轨范，其中记录了道教科仪中，行道者均要念诵一定的颂语，如《学仙颂》云：

学仙行为急，奉戒制情心。虚夷正气居，仙圣自相寻。

若不信法言，胡为栖山林[②]。

《诵经颂》云：

乐法以为妻，爱经如珠玉。持戒制六情，念道遗所欲。

淡泊正气停，萧然神静默。天魔并敬护，世世受大福。

其二：

郁郁家国盛，济济经道兴。天人同其愿，缥缈入大乘。

因心立福田，靡靡法轮升。七祖生天堂，我身白日腾。

其三：

大道洞玄虚，有念无不契。炼质入仙真，逐成金刚体。

超度三界难，地狱五苦解。悉归太上经，静念稽首礼[③]。

《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》中所录颂语大抵相似，从其语言风格与形态来说，颇似汉魏六朝文人五言之作。这些颂语，在其它道教经籍中多有出现，现把笔者所见互见于各经籍的颂语罗列并略加考述如下：

《初入堂上香旋行颂》：吕元素《道门通教必用集》录为《启堂颂》，并列于该书“词赞

[①]《道藏》第 2 册，第 589 页。下同。
[②]《道藏》第 24 册，第 763 页。
[③]《道藏》第 24 册，第 763 页。

篇”之首。此外，蒋叔舆《无上黄箓大斋立成仪》及《玉音法事》中亦录此颂。

《诵经颂》：《太上老君戒经》云：“老君西游，将之天竺，以道德二经授关令尹喜，喜受经毕，又请持身奉经之法，老君于是复授喜要戒……，于是说颂三章[①]。”即为此颂，并附注，逐句阐明颂意，托为太上老君所说，可见该颂在道教文献中有着崇高的地位。《太上经戒》录为《礼经祝》3首。陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》录为《礼经颂》三首。《云笈七签》录此颂为《礼经祝》3首，并注云：“真人口诀云：侍经仙童玉女闻此祝，皆欢喜而佑兆身也。是大经悉用此祝而礼拜矣。若冥心礼经者，亦心祝其文，乃上仙之秘祝也[②]。”吕元素《道门通教必用集》之“词赞篇”录此颂，但名为《三启颂》。

《学仙颂》：宋代天心派科仪文献《天心正法修真道场设醮仪》中有“知磬举大学仙赞[③]”录此颂。亦见于北宋张商英《金箓斋投简仪》和《云笈七签》（卷96，题为《本愿大戒经颂》）。

《行香颂》：《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》录此颂，并云：“受竟必颂此文[④]。”该经为道教古《灵宝经》之一，约成书于东晋末南朝初。宋代天心派科仪文献《天心正法修真道场设醮仪》中有“知磬举出堂颂[⑤]”录此颂。值得注意的是，唐代佛教徒所撰《广弘明集》与《法苑珠林》中均录此颂，认为乃出于《灵宝消魔安志经》中天尊所说之偈，唯改第二句为“勤行当作佛”，并有注云：“道士新改本云‘勤行登金阙’。”以此作为道教敬佛的材料。对此，本文不与考述。

《智慧颂》：最早见于南朝陆修静《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》之“授上品十戒选署禁罚”，并有注云：“悉准按采用陆法师所撰立文[⑥]”因此，陆修静疑为此颂的撰定者。此外，《无上秘要》之“授度斋辞宿启仪品”、《太上灵宝智慧观身经》、蒋叔舆《无上黄箓大斋立成仪》等亦录此三颂。

《奉戒颂》：最早见于《太上洞玄灵宝本行宿缘经》，该经为道教古《灵宝经》之一，陆修静《灵宝经目》已著录。《无上秘要》录此颂，亦称“出《仙公请问经》[⑦]”，《仙公请问经》即《太上洞玄灵宝本行宿缘经》，因该经乃假托太极左仙公（葛玄）分别向“高上老子无上法师”和“太极真人高上法师”请问修行善功和人生宿缘之事。此外，陆修静《洞玄灵宝授度仪》中有此颂，《玉音法事》、《无上黄箓大斋立成仪》亦录此颂。吕元素《道门通教必用集》之“词赞篇”录此颂，《道门通教必用集》作为宋元道教培养弟子之指导读本，其中录有《奉戒颂》、《启堂颂》、《三启颂》等，足见这些颂语在道教科仪中具有习见常闻且必不可少的重要地位。

从上文所列之颂及其在后世道教文献中的著录可知，在道教科仪中，颂是一个非常重要的环节，这一环节随道教科仪的产生而产生，并不断发展完善。早期道教科仪中的颂数量较少，至集黄箓斋法之大成的《无上黄箓大斋立成仪》，该书之“斋法修用门”、“修奉应用门”

[①]《道藏》第18册，第201页。
[②] 中华书局，2003年，第834页。
[③]《道藏》第18册，第325页。
[④]《道藏》第9册，第874页。
[⑤]《道藏》第18册，第326页。
[⑥]《道藏》第9册，第823页。
[⑦]《道藏》第25册，第123页。

中便收录了数量众多的颂，如：《还戒颂》、《太极颂》、《学仙颂》、《空洞颂》、《三途五苦颂》、《明灯颂》、《灭灯颂》、《建斋之始投词颂》、《请玄师颂》、《请天师颂》、《请监斋颂》、《请天官颂》、《请地官颂》、《请水官颂》、《请五帝颂》、《请正一三师颂》、《请经师颂》、《请籍师颂》、《请度师颂》、《焚词颂》、《度简颂》、《投龙简颂》、《解坛颂》、《送师颂》、《送经师颂》、《送籍师颂》、《送度师颂》、《送正一三师颂》、《送五帝颂》、《送天官颂》、《送地官颂》、《送水官颂》、《送监斋颂》、《送天师颂》、《送玄师颂》、《回曜飞光颂》、《光明颂》、《北帝颂》、《焚简颂》、《白鹤颂》等，可知，在道教科仪中，使用颂的环节越来越多，道教科仪文献中的颂也随着科仪的发展完善而趋于丰富。

从风格与语言形态来说，道教科仪中的颂也并非一成不变，如产生时间较早的《学仙颂》、《奉戒颂》、《智慧颂》等，多五言，语言纯朴，而南宋《太上无极总真文昌大洞仙经》中记录持诵该经礼法中“发愿已周，次当赞颂”，其赞颂之言云：

桂香殿上仁孝主，教雨周流洗业根。

业根化作桂华香，善本种成长寿果。

一家骨肉无烦恼，七曲子孙同获持。

普愿今世与来生，紫云崖前成道果。

步步心心帝左右，生生世世天主张。

骨凡身换形可灰，一点真心自金石[①]。

此段七言颂语句流走，音韵和谐，其内容强调行善、长生、因果等，明显具有宋元世俗道教的特色，而与产生于六朝的颂完全不同。

二

以上简述道教文献中“颂”的三种形态。其中，第二种是用韵语阐释经义的一种形式，“颂”当为“诵”，即吟哦、诵读之意，之所以名为“颂”，意在标志其韵语形态，以区别普通的注解形式。第一种情况所包含的颂，虽然都是神明所说，但细味其内容与在道经中的存在形态，其实包含两种情况：一为说颂，二为献颂。如《无上内秘真藏经》中，既有天尊讲经以后，接着说颂，如：

天尊于是重宣是义而说颂曰：

真藏微妙无形假，无状无名不腐坏。

随流混合常自然，寂静惠光照无碍。

圆法究竟无轨式，常湛清净善能贷。

无量贤圣由此悟，万劫淡然不移度。

轨法消伏功德林，灭除三毒贪嗔路。……

汝等徒众各努力，绝想因缘各内寻。

① 《道藏》第1册，第505页。

方寸自在金刚力，成真证果不劳心[①]。

此颂长达 34 句，为天尊所说，其内容既重宣经义，揭示玄妙之理，又包含对道经功德的赞颂，以及对众生的劝勉之意。同时，该经内亦有天尊讲经后其他众神的献颂，如：

善明童子欢喜叹曰："善哉！善哉!" 四众各各伏地，同声赞叹而说颂曰：

天尊显法王，微妙无虚假。功德随心生，慧原无不普。

种种色相好，大心平等土。度脱诸众生，消灭三涂苦。

四众各得法，法城自然睹。迷者不信真，沉沦系在五。

天尊善方便，说法无偏普。道眼一时照，狐疑无不洗。

五阴豁朗开，六情不相染。方寸坚得道，思微志可显[②]。

此颂是对天尊讲经的赞颂，虽然存于道经之中，然从其内容与表现形式来看，与科仪中的颂十分相似[③]。

由此可见，道教文献中的颂除用于解经的韵语外，尚存在两种有区别的形态：一种是对道法或经义的阐扬；另一种是对道法或神灵的赞颂；后者与特定的科仪形式相联系，前者不一定与科仪相关。在道教与文献中，前一种颂颇类于佛教之偈。《史通·论赞》云："释氏演法，义尽而宣以偈言[④]。"《敦煌变文集·妙法莲华经经讲文》亦云："前解长行文已了，重宣偈诵唱将来[⑤]。"可见，佛教徒讲说佛法告一段落时，便唱诵偈语，以重宣佛经之意，即"尔时世尊欲重说此义，而说偈言[⑥]"。关于偈在道教文献中的出现时间：从《道藏》所存文献看来，《太平经》、《老子想尔注》等汉代文献中，尚未有关于偈的记录，但至魏晋南北朝时期，偈便大量出现于道教文献之中，如：《太上三十六部尊经》，《无上秘要》（编成于北周）已著录，该书包括 36 部短经，各篇经文皆先述经文，后附四言偈语；《太上洞渊神咒经》为晋道士王纂假托太上道君降授，约成书于东晋末刘宋初，其中有关于"太上说偈"的记载，并有五言偈语两节；《洞真太上素灵洞元大有妙经》是早期上清派重要经典，《无上秘要》、《三洞珠囊》均有摘引，该经中有《太帝君偈大有妙赞》，虽未有偈文，但仍然可见偈在此时已进入道教领域；《太上洞玄灵宝业报因缘经》应出于南北朝末至隋唐之际，因《三洞奉道科戒》、《玄门大论》等唐初道书已引该经，其中"受罪品第四"载太上为开度普济真人而说偈，长达 540 句，列举三世因果的各种报应现象。至唐、宋及以后，道教文献中偈的数量便更多了，如《太上洞真安灶经》、《太玄真一本际妙经》、《道门经法相承次序》等，都是在每说一段经文之后，附以偈语。由此可见，道教文献亦模仿佛教之格式，在说经的过程中，以含蓄隽永的偈语重宣经义，开启世人。

事实上，在很多道教文献中，颂与偈并没有严格的区分，有时干脆"偈颂"连用，如《无

[①]《道藏》第 1 册，第 460 页。

[②]《道藏》第 1 册，第 464 页。

[③]"四众伏地，同声赞叹"，具有仪式的意味，且该颂的内容、形式与仪文风格和其后的道教科仪文献如《无上黄箓大斋立成仪》中的颂相似。

[④] 刘知己：《史通》，张振珮笺注，贵州人民出版社，1985 年，第 99 页

[⑤] 王重民、王庆菽、向　达等编：《敦煌变文集》，人民文学出版社，1984 年，第 497 页。

[⑥] 同上。

上大乘要诀妙经》中载太上道君闻元始天尊说太乘法以后，“不胜欣释，以偈颂曰[①]”，实为对无上大乘要诀至法的赞颂之辞。再如《洞玄灵宝钟磬威仪经》云：“若行道礼诵，赞唱斋戒，击以节之，皆当作架悬之智德，因说祝颂十三章[②]。”后附说所之祝颂13章，但第13章名为《常鸣钟磬偈》，且其后又云：“此颂偈龙汉劫初元始传诸天帝王”云云，可见在此经中，颂、偈也是通用的。《道藏义枢》云：“赞以表事，颂以歌德。故诗云：颂者，美盛德之形容，亦曰偈者，憩也。四字五字为憩息之意耳[③]。”言颂“亦曰偈”，直接将颂与偈混为一谈。

但并非所有道教文献都将偈等同于颂，如《太上老君说益算神符妙经》，该经假托太上老君与张天师讨论众生灾祸罪报之源及解灾益算之法，针对天师所问罪源，老君为之说偈，指出众生所罪报的各种原因，并声称只要佩戴灵符，可以就驱逐恶缘。经后又有天师所作颂文，赞颂神符功德。在该经中，偈与颂在内容与使用上的区别显而易见：偈揭示道经要义，颂则是表达对道经功德的赞颂之意。由此可见，区别道教文献中的颂和偈，要根据具体内容而言。

上文谈到道教文献中颂的两种情况，类于偈者为天尊或神灵所说，不一定与科仪相关，此云不相关，是指其在造作过程中并不与特定的科仪形式相联系。但这些颂被造作出来以后，却可能运用于科仪，如前文所列《太上老君戒经》中提到老子“说颂三章”[④]，此三颂又见于如陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》中：“（师）次北向诵礼经颂三首[⑤]”；《奉戒颂》见于《太上洞玄灵宝本行宿缘经》，而陆修静《洞玄灵宝授度仪》和蒋叔舆《无上黄箓大斋立成仪》中均有此颂。这种情况在早期道教文献中尤为普遍。对此，可以这样理解：天尊所说之颂，因为其包含丰富玄妙的内容，具济世度人之功用，所以，在科仪中唱诵这些文辞，既能愉悦神灵，又有益于自身的修炼，所以，许多由天尊所说之颂后来又成为了科仪中的颂，而在唐代以后的道教科仪文献中，由于科仪内容更加丰富，而天尊所说之颂有限，所以，除继续沿用以前的颂外，又有很多新的颂被造作出来，但这些颂已不再假托为天尊所说。从这个意义言之，道经中天尊的说颂与道教科仪中的颂并非泾渭分明。

上文谈到道经中天尊说颂与偈语的相似性，甚至存在二者通用的情况。事实上，道教文献中的颂，与赞也存在界限模糊不清的情况，如许多道教经文中，也有天尊说赞的内容，如《太上洞神天公消魔护国经》中假托元始天尊和太上老君说赞，早期上清派经典《上清元始变化宝真上经九灵太妙龟山玄箓》后假托天官说赞，《洞真太上素灵洞元大有妙经》之《天帝君赞》长达44句，其内容与风格颇类于六朝玄言与游仙诗。无论从内容还是存在形态而言，都很难说这些赞与颂存在本质的区别。事实上，在道教文献中，除了单独言“颂”或者“赞”以外，很多情况下，是“赞颂”连用，如《太上无极总真文昌大洞仙经》、《玉清无极总真文昌大洞仙经》中均有“发愿已周，次当赞颂”之语，可见“赞颂”是道教科仪中的一个环节，即吟诵赞咏之词。对于同一文辞，在不同的道教文献中，有的称为颂，有的称为赞，

[①]《道藏》第2册，第1页。
[②]《道藏》第9册，第865页。下同。
[③]《道藏》第24册，第817页。
[④]《道藏》第18册，第201页。
[⑤]《道藏》第9册，第853页。

如《真人颂》亦名《真人赞》、《华夏颂》亦名《华夏赞》、《智慧颂》亦名《智慧赞》。《元始天尊说梓潼帝君应验经》假托元始天尊为梓潼帝君演说，后有“天仙等众即说赞曰”：

寂寂玄玄为人道，昏昏杳杳是凡愚。

今朝得睹天尊教，凡愚从此免嗔痴[①]。

此为众仙对天尊说经的赞颂，但其后又云：“说此颂毕，诸天仙众、梓潼帝君再拜天颜，作礼而退，信受奉行。”可见此处赞与颂通用，都是指的同一内容。

总之，虽然《道藏义枢》区别赞与颂云：“赞以表事，颂以歌德[②]。”但在大量的道教文献中，二者并无区别，至少，在上文所列之道教文献的造作过程中，作者未曾有意将这两种文体区别开来[③]。

三

前文言道教文献中颂的大体情况，并论述了颂与偈、赞之间界限的模糊性，那么，道教文献中的这些颂对于文体学研究是否具有参照意义？道教文献中的“颂”是否已失去了作为一种文体的认识价值？

首先，关于颂的起源，任昉《文章缘起》以为始于王褒《圣主得贤臣颂》，这一观点已为人所诟病，如陈懋仁注即提到“《乐书》：黄帝有《龙衮颂》。”“《诗》有六义，其六曰颂。颂，容也，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”[④]虽然没有直言任氏之误，但已标明己见，而钱方绮《〈文章缘起〉订误》则云：

又谓颂始汉王褒《圣主得贤臣颂》，非也。骏案：《诗》有《鲁颂》、《周颂》，李斯有《碣石颂》，皆在褒前。又案《文心雕龙》曰“昔帝喾之世，咸黑为颂”，《乐论》曰“帝始制衣裳时则有龙衮之颂”，《类要》曰“皇帝妃嫫母奏六德之颂”[⑤]。

直言任氏之非。历代文体学著作，大多皆以颂起于《诗经》，为六诗之一，如《文体明辨》、《文章辨体》、《铁立文起》等，均持此论。《文心雕龙•赞颂》又云：“四始之至，颂居其极。昔帝喾之世，咸黑为颂，以歌九韶。自商已下，文理允备，夫化偃一国谓风，风正四方谓雅，容告神明谓颂。风雅序人事，兼变正，颂主告神，义必纯美。”由此可见，颂原于原始宗教祭祀仪式，而诗经三颂则保存了最早最集中的颂体文学式样。

由此可见，颂首先是一种事神的文体，正如《诗大序》之所言：“颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”朱熹《诗集传》亦云：“颂者，宗庙之乐歌。”都说明颂是国家祭祀活动的产物，是人神交流的媒介。来裕恂《汉文典》云“（颂）始于黄帝时猋氏《咸池》

[①]《道藏》第 1 册，第 816 页。
[②]《道藏》第 24 册，第 817 页。
[③] 此处所言之赞为道经与道教科仪中的赞。在道教神仙传记中，亦有类于史赞的内容；《道藏》中还收录有司马承祯《上清侍帝晨桐柏真人真图赞》等图像赞。这些赞与颂不同，而与非道教文献之同类文体具有相同的特征。
[④]《四库全书》本。
[⑤]《得天爵斋丛书》本。

之颂，若商之《那》，周之《清庙》等篇，皆用以告神，无关人事[①]。”明确指出颂是一种“告神”的文辞，无涉人事。吴讷《文章辨体》亦云“故颂之名，实出于《诗》。若商之《那》、周之《清庙》诸什，皆以告神为颂体之正[②]。”认为告神乃“颂体之正”，言外之意为，虽然由述德告神之颂衍生出颂功称美之辞亦为颂，但他认为那些只是支流，并非颂之正体。正因为颂具有事神传统，“告神为颂体之正”，道教作为一种宗教，借用颂这一文体以表达以神灵神功的赞颂以及修习、皈依的宗教感情，并以此沟通神灵，便是自然之理，何况道教作为中国本土宗教，其产生受到了远古神灵信仰、祭祀文化等的共同影响，而神灵祭祀中的颂亦不免由此而进入到道教之中。来裕恂《汉文典》言颂“始于黄帝时猋氏《咸池》之颂”，语出《庄子•天运》，《庄子》是道教经典，黄帝是道教所尊之神，这进一步说明颂与道教的结合有深厚的渊源，道教文献中的颂，不仅是具有事神传统的“颂体之正”，追溯颂体之始，还可以从道教文献中找到踪迹。

其次，颂是一种与一定仪式相结合的文体。颂的告神功能，必须依附于一定的仪式才得以完成。《吕氏春秋》载《葛天氏之乐》云“三人操牛尾投足以歌八阙”，可见远古时期人们带着原始宗教信仰意味的乐舞情况，这种原始乐舞发展演变，便成为了后来的祭祀礼仪，正如《礼记・礼运》篇所言：

> 夫礼之初，始诸饮食。其燔黍捭豚，污尊而抔饮，蒉桴而土鼓，犹若可以致其敬于鬼神。

人们依据自身有饮食和娱乐的需要而判断鬼神也有，故通过“污尊而抔饮，蒉桴而土鼓”来“致其敬于鬼神”，这其中便包含着仪式的元素，《礼记》认为这是“礼”的起源。又，《礼记•中庸》云：“礼仪三百，威仪三千。”可见随礼的发展，其文饰日多，仪式更加繁复。颂作为祭祀告神之辞，其与仪式相结合的性质，亦得到了出土文献的证明，如裘锡圭先生《史墙盘铭解释》[③]认为，颂很可能就是西周时代威仪的一部分。

颂与仪式相结合的具体情况，尽管根据出土文物有各种猜测，但毕竟由于年代久远，文献稀缺，故很难获得具体的描述。而道教科仪中颂与仪式的结合，则在各种科仪文献中有具体详尽的记载。由于道教科仪的本质是依科阐事，而各种科仪文献便是依科阐事的底本，故这些科仪文献十分详尽的记录了科仪过程中每个环节的实行情况。关于颂与威仪的结合，如《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》中常朝仪中有“初入堂上香旋行颂”、“人各平立唱一礼，北向平立，诵经颂”、“咏学仙颂”等环节；中斋仪中有“行道行香一切众官诵无上尊行香颂”；中会仪中有“诵三契颂”、“旋行颂出”；度人仪有“师面东平立诵智慧三首”、“诵奉戒颂”等[④]，这些记载清晰的描述了颂与仪式结合的情况。事实上，道教科仪中的颂，大多就是借助于科仪文献才得以保存，而从它们在科仪文献中的存在状态，便可知其与仪式相结合的具体情况。

[①] 上海辞书出版社，1997 年，第 330 页。
[②] 于北山点校：《文章辨体序说》，人民文学出版社，1962 年，第 47 页。
[③] 载《文物》，1978 年第 3 期。
[④] 见《道藏》第 24 册，第 763 页。

第三，颂既与仪式相结合，在仪式进行中，亦包含一定的音乐元素，正如前文所言《葛天氏之乐》中"投足以歌"，故颂又是一种与音乐密不可分的文体。《文章流别论》曰："颂，诗之美者也。古者圣帝明王功成治定而颂声兴，于是史录其篇，工歌其章，以奏于宗庙，告于神明[①]。""工歌其章"，说明告神之颂还与音乐相结合。《郝氏续后汉书》亦云："颂者，称美之辞。不歌而颂谓之赋，既诵而歌谓之颂[②]。"关于颂与音乐之关系，刘师培如此论述：

> 秦之刻石，与三代之颂不同，颂之音节虽无可考，然三代之时皆可入乐，颂为诗之一体，必可被之管弦。秦刻石则恐皆不能谱入乐章。故三代而后，颂与诗分，此其大变迁也[③]。

认为三代之颂皆可入乐，然自秦之刻石颂以后，就不能谱入乐章。可见，颂之为体，至少在其诞生之日，是一种合乐的歌章。

颂的这一特征，在道教科仪中也得到了完全的继承，如《玉音法事》是宋代道教斋醮科仪音乐的重要资料，其中收录了《奉戒颂》、《启堂颂》等，皆有曲谱，标注四声及和声，并于字下画屈曲蜿蜒符号，以示声调之抑扬转折。至于颂语在科仪中的唱诵，《天心正法修真道场设醮仪》中云"知磬举大学仙赞[④]"，又云"知磬举出堂颂[⑤]"，据《天皇至道太清玉册》：

> 知磬：一名右司仪。其职也：吟咏词章，歌扬玄范。调和气宇，步虚声彻于云霄；净一身心，《华夏》音传于坛墠。弘敷至道，会感真灵[⑥]。

"华夏"即《华夏颂》，见于《道门通教必用集》及《玉音法事》等，《天皇至道太清玉册》又云："执威仪道童须要先习步虚，举唱《华夏吟》令熟，登坛旋绕时，随声赞咏[⑦]。"从这些材料可知颂语在道教科仪中的表现形式，即由知磬为首"调和气宇"、"传音于坛墠"，执威仪道童"随声赞咏"。可见道教文献中关于颂与乐、舞相结合的描述之丰富与完善，道教科仪中的颂，始终都与一定的道教乐舞相结合。

综上所述，道教文献中的颂无论从起源、功用还是其实现方式而言，都与历代文体学著述所言之颂一致。颂是远古神灵祭祀、巫术文化的产物，而道教的产生也与古代神仙信仰、民间巫术、方士方术等密不可分，因此，道教文献中的颂与后世非道教文献之颂具有同源性。诚然，颂产生以后，其体渐变，正如《汉文典》所述：

> 若《左传》所载舆人之颂，则近乎讥刺。《孔丛子》所载麛裘之颂，则近乎谤毁。此颂之变体，而用之于人者也。若屈原《橘颂》，又用之于物者也。至秦始皇刻石颂德，则专事形容美善矣。后世用斯体者，亦有二：一用以告神，一用以颂德。如傅毅依《清庙》作《显宗颂》十篇，告神也；李思《孝景皇颂》十五篇，颂德也。然班、傅之《西巡》、《北征》，流而为序，马融之《广成》、《上林》变而为赋，韩愈《伯夷颂》，又似乎

---

① 《太平御览》卷588引。
② 《景印文渊阁四库全书》第385册，第623页。
③ 陈引驰编校：《刘师培中古文学论集》，中国社会科学出版社，1997年，第151页。
④ 《道藏》第18册，第325页。
⑤ 《道藏》第18册，第326页。
⑥ 《道藏》第36册，第391页。
⑦ 《道藏》第36册，第383页。

论，其流别不无少异焉[①]。

此外，《緄斋论文》曰“颂主美君父，亦可移赠尊行畏友，及自写己怀[②]。”吴曾祺也说：“颂为四诗之一，盖揄扬功德之词，其初本臣子施之君上，后则自敌以下，亦相与为之，……盖文人游戏之作，非正体也[③]。”此云非道教文献中颂体的流变。而道教文献中，《道教义枢·十二部义》分述《道藏》12 部类的含义，其中关于赞颂的论述云：“十一赞颂者，如五真新颂、九天旧章之例是也。赞以表事，颂以歌德，故诗云：颂者，美盛德之形容[④]。”可见道教文献之颂也是建立在“美盛德之形容”的基础之上。总之：从起源来看，颂始于原始宗教，“皆以告神，无关人事”，这与道教以颂沟通神灵的作用相通；从精神实质来看，道教之颂建立在对道教以外文学领域中颂乃“美盛德之形容”的体认之上，并与之相一致。这些正是历代文体学著作所言之“颂之正体”的特征，甚至其与仪式、乐舞相结合的传统，也在道教文献中得到了很好的体现，从这个意义言之，道教文献中的颂，正是颂体本质特征的集中体现者，而其他非道教文献中的颂，则是“枝与流裔”，研究古代颂体的形态特征，不可忽视道教文献中数量众多的颂体文本。

作者简介:

成娟阳（1971—），女，中南大学文学院副教授，博士，主要从事道教文献与中国古代文体学研究。

① 来裕恂：《汉文典》，上海辞书出版社，1997 年，第 330 页。
② 《续修四库全书》第 1714 册，第 438 页。
③ 吴曾祺《文体刍言》“颂赞类”，《涵芬楼文谈》附录，第 41 页。
④ 《道藏》第 24 册，第 817 页。

从“成相杂辞”到赋

——关于赋体另一渊源的历史考察

河北师范大学　王长华　李菲

《汉书·艺文志》“杂赋”类中收录有《成相杂辞》十一篇，唐人杨倞《荀子·成相》注：《汉书·艺文志》谓之《成相杂辞》，盖亦赋之流也。朱熹承其意，亦认为《荀子·成相》“在《汉志》号《成相杂辞》”。[①]现在看来，《荀子·成相》和《汉志》所载《成相杂辞》可能并非完全是一回事，但二者确有联系。二者均以“成相”命名，似与当时流行的“成相”这一民间艺术形式有关。

关于“成相”一词的意义，杨倞《荀子注》谓：“以初发语名篇，杂论君臣治乱之事，以自见其意，故下云‘托于成相以喻意’。《汉书·艺文志》谓之《成相杂辞》，盖亦赋之流也。或曰：成功在相，故作成相三章。”[②]清人卢文弨针对杨倞注云：“成相之意，非谓‘成功在相’也，篇内但以国君之愚暗为戒耳。《礼记》‘治乱以相’，相乃乐器，所谓春牍。又瞽者必有相。审此篇音节，即后世弹词之祖。篇首即称‘如瞽无相何伥伥’，义已明矣。首句‘请成相’，言请奏此曲也。《汉书·艺文志》‘《成相杂辞》十一篇’，惜不传。大约托于瞽矇讽诵之词，亦古诗之流也。”[③]谢墉于杨倞注下附注曰：“成相之义，《礼记》‘治乱以相’，相乃乐器，所谓春牍。又瞽者必有相。审此篇音节，即后世弹词之祖。《汉书·艺文志》‘《成相杂辞》十一篇’，惜不传。大约托于瞽矇讽诵之词，亦古诗之流也。《周书·周祝解》亦此体。”姚振宗对此曰：“钱氏大俗通佚文云：相，附也，所以辅相于乐，奏乐之时先击相。”[④]王应麟《汉书艺文志考证》曰：“相者，助也，举重劝力之歌。史所谓五羖大夫死而舂者不杵是也。又曰成相，助力之歌。”俞樾说：“《礼记·曲礼》‘邻有丧，舂不相’。郑注曰：‘相，谓送杵声。’盖古人于劳役之事，必为歌讴以相劝勉，亦举大木者呼‘邪许’之比，其乐曲即谓之‘相’。‘请成相’者，请成此曲也。”[⑤]刘师培引章太炎之说论曰：“章绛曰：‘成即打字，今俗语犹言“打连相”，是其证，’其说是也。古成字从丁，丁训为‘当’。今淮南犹以打人为‘丁人’，则成字为打字明矣。”[⑥]

综上可见，“相”为乐器说似已成共识。《说文》：“相，省视也，从目木。”《段注》：“目接物曰相，故凡彼此交接皆曰相。其交接而扶助者，则为相瞽之相。”从《说文》的解释看，“相”确实和“木”有关，因此有学者考证认为，顿地以为吟诵助节之“木”称为“相”，吟唱为夯杵助节的“歌”也称为“相”。由于其演奏方式是击打，所以被称为“成相”，亦即

① 朱熹：《楚辞后语》卷一，见《楚辞集注》，上海古籍出版社、安徽教育出版社，2001 年版。
② 王先谦：《荀子集解》，见《新编诸子集成》，中华书局，1988 年版。
③ 王先谦：《荀子集解》，见《新编诸子集成》，中华书局，1988 年版。
④ 姚振宗：《汉书艺文志条理》，见《快阁师石山房丛书》，浙江省立图书馆铅印本，1929-1931 年。
⑤ 王先谦：《荀子集解》引，见《新编诸子集成》，中华书局，1988 年版。
⑥ 刘师培：《荀子补释》，见《刘申叔先生遗书》第 29 册，北京宁武南氏铅印本，1936 年。

“打相”之意。而以“打相”助节的曲调也被称之为“成相”，其歌辞则被称为“成相杂辞”。[①]此说颇具说服力。故近年来“相”为乐器说也几成学界共识。

不过，通过勾稽文献，“相”似乎还有另一层意义，下面就此问题作一简要论述。

上文提到，《说文》：“相，省视也，从目木。”《段注》：“目接物曰相，故凡彼此交接皆曰相。其交接而扶助者，则为相瞽之相。” 从段注看，“相”除了眼睛看到的东西这一本义外，它还有引申义，即“凡彼此交接者皆曰相”，后来扶助盲者也称“相”，进一步引申出祭祀助礼之“相”和“相国”之“相”，也就是说，“相”还有“相助”、“辅助”之意。故段玉裁曰：“其交接而扶助者，则为相瞽之相。”在这里，“相”明显是作为引申义来解释的，是辅助瞽的人，而非乐器。朱熹也说：“相，助也。瞽无相者，瞽者无目，故必使人助之，亦谓之相，不可无也。”[②]

我们知道，乐官文化是西周礼乐文化的重要组成部分，而瞽人又是乐官的主体，他们目不能视，敏于辨声，因此以瞽人为乐师，由来已久。瞽人积极参与到“制礼作乐”的过程中去，成为礼乐文化不可缺少的一部分。整个乐官机构由一个团体构成，其中又以瞽矇人数为最多。《周礼·春官·大师》载：“大师下大夫二人，小师上士四人，瞽矇上瞽四十人，中瞽百人，下瞽百有六十人，视瞭三百人，府四人，史八人，胥十有二人，徒百有二十人。”郑玄注引郑众说：“无目眹（瞳人）谓之瞽，有目眹而无见谓之矇，有目无眸子谓之瞍。”总之都是盲人。而“视瞭”是有目者，实际为瞽矇之扶工，《周礼·春官·视瞭》：“视瞭掌凡乐事播鼗，击颂磬、笙磬。掌大师之县。凡乐事，相瞽。”可见其职为“凡乐事相瞽”，即在音乐礼仪活动中扶助瞽矇等盲乐工，因此其数目与瞽矇相同，各为三百人。《荀子·成相》云：“如瞽无相何伥伥。”《礼记·礼器》云：“乐有相步。”郑玄注：“相步，扶工也。”《礼记·仲尼燕居》亦云：“治国而无礼，譬犹瞽之无相与，伥伥乎其何之？”均可证瞽矇有扶工。《仪礼》记载乡饮酒、乡射、燕、大射诸礼用乐情况时，皆由相者扶助瞽矇，为其持瑟、引导，安排就序。试举两例：一、“工四人，二瑟，瑟先。相者皆左何瑟，面鼓，执越，内弦，右手相。……工坐，相者坐授瑟，乃降。”（乡射）二、“仆人正徒相大师，仆人师相少师，仆人士相上工。相者皆左何瑟，后首，内弦，跨越，右手相。”（大射）上引两例中的“相”都是乐工的助手。可见，“相”不仅指乐器，还指瞽矇之扶工。如此，则前文所引“瞽者必有相”、“相瞽之相”中的“相”皆为此意。这样看来，“相”实际上包含了两层意思：一指乐器，一指瞽矇之扶工。与此相对应，“成相”也有两层意思：一是对扶工而言，要他们各就其序，安排好乐器，为乐工做好准备工作；一是对乐工而言，要他们准备演奏。

综上所述，所谓“成相”，是一种以乐器击节相辅助的说唱艺术，类似后世的快板书，不被律吕，以一种特殊的音调诵读，并辅之以乐器击节相和，其文本称之为“成相杂辞”。一般认为，“成相”是秦汉之际流行于民间的一种说唱艺术形式，但通过以上的分析可见，“成相”是肇始于西周宫廷、后来才流行于民间的。前文已经提到，瞽矇等盲乐师是周代礼乐文化的实际参与者，他们具有较高的文化修养和社会地位。从上面对“成相”的分析中可

[①] 见姚小鸥：《“成相”杂辞考》，载《文艺研究》，2000 年第 1 期。
[②] 朱　熹：《楚辞后语》卷一，见《楚辞集注》，上海古籍出版社、安徽教育出版社，2001 年版。

知，不论是作为乐器还是指代扶工，“相”都是贵族所享有的，和平民无关。而到了春秋时期，“礼崩乐坏”，周代的礼乐文化濒于解体，作为礼乐制度一部分的这些盲乐师们也失去了安身立命之所。他们目不能视，面临艰难的生存困境。因此“天子失学，学在四夷。”[①]就势所不免。盲乐师们既然失去了赖以生存的基础，便纷纷投奔各诸侯或流落民间了。正如《论语》所载：“太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦，鼓方叔入于河，播鼗武入于汉，少师阳、击磬襄入于海。”[②]失去原有工作，迫于生存压力，他们转而必须迎合诸侯或者民众需求，改变以前典雅而程式化的表演，向娱乐化方向发展，遂使得原本就摇摇欲坠的礼乐文化由娱神、娱祖转而为娱人，从而走上了世俗化道路。在这个过程中，盲乐师吸收民间艺术因素，采取民众喜闻乐见的形式实属正常且不得已。这样，“成相”这种艺术形式就逐渐放下了高贵架子，变得日益贴近民众了，进而在秦汉之际彻底脱去神圣的外衣，走向并流行于民间就势不可免。

作为一种民间艺术形式，“成相”是需要用乐器击打助节的，其表演的文本即是“成相杂辞”。《汉书·艺文志》中有“成相杂辞”十一篇，现存文献中 “成相杂辞”可惜绝大部分早亡，现存可能仅《荀子·成相》一篇，而且此篇至今未引起研究者应有的重视。顾实说：“《艺文类聚》引《成相》篇曰：‘庄子贵支离，悲木槿。’注云：‘《成相》出《淮南子》。’然则此成相杂辞十一篇者，淮南王之所作也，盖从其本书别出。”[③]按此，似乎淮南王亦有《成相》，但惜不见载于典籍。倒是 1975 年 12 月湖北云梦县睡虎地 11 号墓出土的大量秦代竹简中，有《为吏之道》一篇，其有与现存《荀子·成相》句式相类似的韵文，当是曾流行于秦汉之际的“成相杂辞”之一种。我们可以从分析《荀子·成相》、《为吏之道》入手，推测《汉志》所谓“成相杂辞”的大致面貌。

先看《荀子·成相》。关于此篇内容，唐人杨倞认为是“杂论君臣治乱之事”，清郝懿行则曰：“（荀卿）本图依托春申，行其所学。殆春申亡而兰陵归，知道不行，发愤著书，其指归意趣尽在《成相》一篇，而托之瞽矇之辞以避祸也。”[④]关于其五十六章的划分，学界有三分法、四分法和五分法之说，我们依王先谦《荀子集解》的四分法来简要分析一下《荀子·成相》的内容。

第一部分，从第一章到第二十二章。首章“请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良。人主无贤，如瞽无相何伥伥。”言人主不用贤良，则如瞽无相（就象盲瞽没有扶工帮助一样，亦可证上文“相”还有助手之意），难以治理国家。接下来历数明君任贤而治，昏君近谗亡国的事实，至二十二章“成相竭，辞不蹶，君子道之顺以达。宗其贤良，辨其殃孽”作结。第二部分，从第二十三章到第三十三章。从二十三章“请成相，道圣王”开始，历述前代圣王任用贤臣，国家大治，以“道古贤圣基必张”作结。第三部分，从第三十四章到第四十四章。

[①] 《左传·昭公十七年》，见杨伯峻《春秋左传注》，中华书局 1990 年版。

[②] 《论语·微子》，见杨伯峻《论语译注》，中华书局 1980 年版。《汉书·礼乐志》“乐官师瞽抱其器而奔散，或适诸侯，或入河海”本此。

[③] 顾 实：《汉书艺文志讲疏》，上海古籍出版社，1987 年版。

[④] 郝懿行：《荀子补注·与王引之伯申侍郎论荀卿书》，转引自王先谦《荀子集解·考证》，见《新编诸子集成》，中华书局，1988 年版。

从“愿陈辞（此处与别处相比有所不同，似有脱文），世乱恶善不此治”起，至“观往事，以自戒，治乱是非亦可识。（此处似也有脱文）托于成相以喻意”。这部分与第二篇对比，列举昏君听谗任奸，终致亡国的历史教训。第四部分，是第四十五章到第五十六章，从“请成相，言治方”至“臣谨修，君制变，公察善思论不乱。以治天下，后世法之成条贯。”主要说为君之道与治国之术。以上分析可见，荀子是通过历述历史人物和历史事件的兴亡成败来阐述其政治主张，规劝人主要任贤举能以求大治。

前文说及，清代学者指出“成相”是“托于瞽矇讽诵之辞”，通过考证，我们知道“成相”和瞽矇实有着密不可分之关系。《国语·周语》载：“故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞍赋，矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽、史教诲，耆艾修之，而后王斟酌焉。”这里提到了瞽矇，但二者却有明显分工。瞽的职责是“献曲”，矇则为“诵”。值得注意的是“瞽”还与“史”并列，且二者都具有教诲职责。这在其他先秦典籍中也有记载，如“九岁，属瞽史，谕书名，听声音。”（《周礼·大行人》）“（卫武公）临事有瞽史之导，宴居有师工之诵。史不失书，矇不失诵，以训御之。”（《国语·楚语上》）我们知道，在周代瞽、史分属于乐官文化和史官文化两个不同系统，二者在周代礼乐文化中占有重要地位。盲瞽是西周乐官文化的主体，他们除了以自己掌握的礼乐知识教授国子，在各种典礼仪式中负责表演之外，还在国家的政治生活中发挥着重要作用。上引《国语·周语》“天子听政”之例清楚地表明，周代官吏参与政治的方式是多样的，主要有采诗、献诗、献曲、献书、赋、诵、箴、谏等等，其中史官主要是献书，而乐官则主要是献曲和赋诵。《左传·襄公十四年》“史为书，瞽为诗，工诵箴谏。”也可证明这一点。《周礼·春官·瞽矇》载瞽矇“掌播鼗，……讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟。掌九德六诗之歌，以役大师。”郑注：“奠系谓帝系，诸侯、卿大夫世本之属是也。小史主次序先王之世，昭穆之系，述其德行，瞽矇主诵诗并诵世系以戒劝人君也。”《大戴礼记·保傅》也说：“鼓（同瞽）史诵诗，工诵正谏，士传民语。”可见，瞽矇献曲、诵诗的主要内容是陈述王室的历史，以其兴亡成败的经验教训来约束和规劝君主行为，从而发挥“教诲”作用。

从我们对《荀子·成相》内容的分析来看，它和史载瞽矇献曲、赋诵的内容要求是一致的，都是通过历述历史人物和历史事件的成败得失来讽谏君主、匡佐朝政。形式上，《荀子·成相》采用“三三七四七”句式，且多用韵文，还常含套语，如“请成相”、“请布基”等，很像后世的快板书，这应该是为模仿瞽矇诵诗而作的。盖瞽矇目不能视，故配合音节采用这种特殊的韵文句式以便于记忆篇幅较长的文字。我们还注意到，每章起句采用“三三七”句式，这种句式最具民间风味，咏诵起来最有节奏变化。这是因为，前两句都是三字，第三句为七字，前后字数相差较大，形成反差起伏，而第二句和第三句又押韵，所以读起来朗朗上口。这种形式在先秦典籍中所见并不多，倒是民间歌谣中多有，而且常常影响到后世，如“平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。”（汉乐府《平陵东》），“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”（北朝民歌《敕勒歌》）等，这说明荀子在创作《成相》时吸取了民间艺术的因素，结合其内容推测，我们认为他很可能就是吸取了“成相”这一说唱艺术因素的。

再看秦简《为吏之道》。[①]《为吏之道》由五十一支竹简组成，分上下五栏书写。竹简第五栏有韵文八首，从其格式来看，应该是流行于秦汉的“成相”体，形式也与荀子《成相》极其相似。我们知道荀子在秦昭王时曾到过秦国，又长期居住在楚地，所以《为吏之道》与《荀子·成相》的相似，恐怕也并非偶然。这也从一个侧面证明“成相”这种艺术形式在当时的民间甚为流行，荀子创作《成相》时吸取其因素是很有可能的。

从内容看，《为吏之道》与《荀子·成相》第四篇极为相似。前已述及，《荀子·成相》第四篇主要讲为君之道与治国之术，《为吏之道》第二章“凡戾人，表以身，民将望表以戾真。表若不正，民心将移乃难亲。”与《荀子·成相》“君法明，论有常，表仪既设民知方。进退有律，莫得贵贱孰私王。”思想内容基本相同。《为吏之道》第四章“邦之急，在体级，掇民之欲政乃立。上毋间隙，下虽善欲独可（何）急？”与《荀子·成相》“守其职，足衣食，厚薄有等明爵服。利往卬上，莫得擅与孰私得？”，“体级”即“体制等级”，亦即“明爵服”之意，二者意思基本相同。《为吏之道》中三次出现了“邦”字，“邦”可训为“国”，可见此三章讨论的都是关于为政治国、国家权力等方面的问题，与《荀子·成相》很是相似。这证明“成相”体可以用来表达特定的政治内容，它是从“瞽矇讽诵之辞”演化而来的。

虽然《为吏之道》中并没有直接描述历史上兴亡成败的内容，看似和“瞽矇讽诵之辞”没什么关系。但仔细考察，《荀子·成相》之所以被称为“托之瞽矇讽诵之辞”，是因其前三部分叙述历史上君王的昭明昏暗和兴亡成败，最后一部分则讲述为君之道与治国之术，二者之间有着内在的联系。瞽矇讽诵历史教训的目的是警醒君主，使“王斟酌焉”[②]，以求得国家的长治久安，即《荀子·成相》最后所说的“以治天下，后世法之成条贯”。向君主讲述为君之道与治国之术也是出于同样的目的，二者是一脉相承的。《为吏之道》的内容和《荀子·成相》第四部分相似，自然也就和“瞽矇讽诵之辞”联系起来了，只不过《荀子·成相》是荀子“托于瞽矇讽诵之辞”向君主进行讽谏以表达自己的政治理想，而《为吏之道》只是单纯讲述治国之术。二者都采用“成相”的形式，只是内容略有不同而已。形式上，《为吏之道》也基本采用 “三三七四七”句式，也有一些套语如“凡治事”、“凡戾人”等等，用韵和《荀子·成相》也基本相同，这些都说明二者有着亲密的血缘关系，应该都是采用了“成相”体形式。《为吏之道》当是久已亡佚的“成相杂辞”之一种。

至于《荀子·成相》和《为吏之道》内容的差异，应该与其创作的时代背景不同有关。前面已经提到，“成相”是一种民间艺术形式，它肇始于西周宫廷，后来流行于民间。西周时期，瞽矇参与政治的主要方式就是利用自己掌握的音乐知识向君主献曲或讽诵，内容不外乎讲述历史上君王的兴亡成败、政治得失，以此讽谏君主。到了春秋时期，“礼崩乐坏”，社会经历剧烈转型。“天子失官”使得那些曾经在礼乐制度下衣食无忧的盲乐师们再无安身立命之所，为了生存纷纷流入诸侯或浪迹民间，在新的生存环境中，必然要使自己的技艺适应新的服务对象的需要以获取必要的生存条件。此时以“郑卫之音”为代表的“新声”在诸侯国及民间广为流行，并深受喜爱。因此可以推想，这些目不能视的盲乐师们在改变自己的表

[①]见《睡虎地秦墓竹简》，文物出版社，1978 年版。
[②] 《史记·周本纪第四》，中华书局，1959 年版。

演内容以适应新形势需要的同时也向民间艺术汲取营养，采取了更能吸引观众和听众的新的表演方式。战国时期，纵横游说之风大盛，诸侯宫廷之上随处可见策士的身影。在这种形势下，“成相”这种说唱艺术不可避免地会受到影响，更多地表现为以“说”或 “诵”为主。《荀子·成相》中使用的套语往往以“请”、“愿”为首，如“请成相”、“愿陈辞”等等，这种祈使性叙述语气恰好与其讲述历史上君王成败得失的教训、宣讲为君之道和治国之术等内容相符合，明显带有臣下向君王献辞的色彩，在形式上也比较适合“诵”这种方式。

纵横游说之风在《为吏之道》中也得到了体现。其最后一章现存为“听有方，辨短长，困造之士久不阳。”这十三个字，尽管是残篇，仍可看出它明显反映了战国纵横家的风格。“辨短长”之“短长”又作“长短”，《文心雕龙·论说》曰：“暨战国争雄，辩士云涌，从横参谋，长短角势。”范文澜注曰：“案刘向《战国策序》，《国策》或曰《短长》。”由此可见，游说之风并未随着战国时代走向消歇而消歇，《为吏之道》正反映了这一历史现象。正是由于各自所处的时代不同，《荀子·成相》和《为吏之道》所表现的内容虽略有差异，但从总体上看又是一脉相承的，而且两者都采取了“成相”这一形式，似都应划归“成相杂辞”这一范围。

目前通行的文学史大都认为，“赋”之命名始于《荀子·赋篇》，学界也基本同意《荀子·赋篇》中所记录的先秦隐语是汉代赋体的一个重要渊源的看法，故此处不赘。与通行看法不同的是，本文还认为，以《荀子·成相》和《为吏之道》为代表的“成相杂辞”则是赋体的另一个渊源。班固在《汉书·艺文志》中将“成相杂辞”和“隐书”并列归入“杂赋”类，[①]可见在汉人的心目中，“成相杂辞”与“隐语”都属于赋体范畴。对于“成相杂辞”，虽然它与“隐书”被一道列入“杂赋”，但它对汉代赋体的影响作用却并未得到和“隐书”一样的重视，此一问题更未得到目前学界的认真讨论和重视。我们认为，“成相杂辞”也是赋体的一个重要渊源，下面尝试论之。

《汉志·诗赋略》云：“传曰：‘不歌而诵谓之赋。登高能赋，可以为大夫。’言感物造端，材知深美，可与图事，故可以为列大夫也。古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称《诗》以谕其志。……春秋之后，周道浸坏，聘问歌咏不行于列国，学《诗》之士，逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。”

很明显，这是从传播方式的角度对赋作了一个界定：不歌而诵谓之赋。联系《诗赋略》在四类赋之后单列“歌诗”一类可知，《汉志》是从传播方式的角度对诗赋作了区分：诗“歌”而赋“诵”。诗赋都是韵文，有学者谓：“韵文本质上是口传文学，歌唱和吟诵是其基本的传播方式。歌唱对于语言简明性的要求，吟诵对于语言华丽性的要求，使传播方式的区别转变为文体的区别，于是有了中国文体的第一次分野：诗（歌）与赋（诵）的分野。”同时还认为，韵文最基本的功能是记诵功能，赋原是周代乐教中的雅言诵，因“聘问歌咏不行于列国”而与音乐脱离，成为作家文学中最早的文体。[②]这一观点很有启发意义，本文循此进一步详

[①]严师古注曰：“刘向《别录》云 ‘隐书者，疑其言以相问，对者以虑思之，可以无不谕。” 见《汉书》，中华书局 1983 年版，第 1753 页。
[②] 王昆吾：《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年版，第 161 页。

述如下。

文学是语言艺术。文学语言不同于一般的日常生活语言，它是具有音乐性的。文字产生之前，原始艺术是诗、乐、舞一体的，文学还没有获得独立的地位。文学获得独立的过程其实就是与音乐、歌舞等其它艺术类别逐渐分离的过程。以诗歌为例，最明显的例子是《诗三百》。《诗三百》最初是作为乐歌存在的，而乐歌是用来演唱的，后来随着乐官文化的解体以及器乐的发达与声乐的独立，多种因素促使诗、乐、舞综合的音乐文学形式发生裂变，从而导致了文学与音乐的脱离，也因此使诗歌获得其作为语言艺术所应有的义用价值，即由最初的“以声为用”变为“以义为用”，春秋时行人赋诗言志是很能说明这一点的。如果说外交场合的赋诗尚需要师、工的歌与诵，那么诸子在自己的著述中称《诗》引《诗》则更加速推动了《诗》的书面化。在先秦时代，《诗》主要依靠口耳相传，以孔子为代表的诸子的著述中称引《诗》并加以评判，从而使得《诗》由先前口耳相传的歌诵转化为以文字为载体的典籍记录。最初将《诗》行诸文字的就是当时的诸子散文。韵文与散文的分野表明，伴随着与音乐脱离的过程，文学内部逐渐演化出不同的文体。诗、赋的渐行渐远也如此。《汉志》引传曰“不歌而诵谓之赋。”诗、赋原本都是韵文，而赋起于诗后，故班固又说“赋者，古诗之流也。”又因为先于赋的《诗》是合乐歌唱的，汉代乐府所采歌诗也全是合乐的，故汉人从传播方式角度以赋的“不歌而诵”而与诗区别开来。

我们认为“成相杂辞”也是赋的一个渊源，理由之一就是从传播方式看，赋是“不歌而诵”，也就是说赋可以看作是一种诵体文学。从这个角度说，“成相杂辞”实可谓赋之渊薮。

前面已经提到，“成相”是一种以乐器击节相辅助的诵读艺术，它最初肇始于西周宫廷，是瞽矇等盲乐师向君王讽谏以参政的一种形式，后来在春秋之际逐渐流入民间，进而在民间流行起来。“成相杂辞”即是用“成相”体进行表演的文本。上文所引“故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞍赋，矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规，亲戚补察，瞽、史教诲，耆艾修之，而后王斟酌焉”清楚地表明，瞽矇的工作有三：演奏乐器、唱歌、诵诗。这些不歌而诵的诗主要有两个用途：一是讽谏劝上，为君主提供历史经验教训，同时为君主下察民情提供咨询，即《国语·周语》中说的“师箴，瞍赋，矇诵，百工谏”。二是记诵国史世表或祖宗谱系，充当记录历史的工具。前者的主要方式就是赋诵，这说明赋原本就是一种特殊的诵读方式，而且这种诵读方式并非人人都可以掌握。从所引之例还可以看出，歌、赋、诵是三种不同的形式：歌即咏，也就是我们今天所说的唱，是需要曲调的；诵即读，没有什么曲调，只是用声音的轻重缓急来造成抑扬顿挫的效果；赋则介于两者之间，它既不象歌那样有固定的旋律，也不似诵的全无曲调，而是一种特殊的诵读形式。赋作为特殊的诵读形式文本，最初一般是用来赋《诗》的，后来不仅局限于赋《诗》，还同时用来进行创作。赋如何由赋诵之赋转变为不歌而诵之文体，其因原本未知。但若联系“成相”体，则可以得到合理的解释。我们知道，赋原本是瞽矇掌握的一种特殊的诵读方式，而“成相”作为一种以乐器击节相辅助的说唱艺术，在其肇始期同样与瞽矇有着密切的联系。明白了这一点，我们就不难理解《荀子·成相》为何以“成相”命名而又“托之瞽矇之辞”了。其实，

瞽矇不只是历史的传播者，也是中国文学的早期奠基者。由于他们目不能视，只能采用口耳相传的听觉记忆方式，因此开创了“声教”这一特殊形式，《诗》最初是作为乐歌流传的事实就证明了这一点。刘师培先生曾就此提出中国词章之体源出于“声教”的观点，他说：“上古之时，先有语言，后有文字。有声音，然后有点画；有谣谚，然后有诗歌。……盖古人作诗，循天籁之自然，有音无字，故起源亦甚古。……谣谚之作先于诗歌。厥后诗歌继兴，始著文字于竹帛。……盖古代之时，教曰‘声教’，故记诵之学大行，而中国词章之体，亦从此而生。诗篇以降，有屈、宋楚词，为词赋家之鼻祖。”[①]事实上，文字出现之后，中国诗歌依然在很长时间内保持着“矇诵瞍赋”这样的听觉记忆方式，例如汉代《诗经》的传授就有“诗家传《诗》”与“乐家传《诗》”两个系统。这时的诗歌或为一章，或为多章叠咏，其形式上的每一章其实都是一个相对独立的记诵单元。对每个单元来讲，最重要的不是字面上的意义而是在音韵方面，这仍然是出于方便口诵耳记的需要。这种重视音韵形式胜于重视内容的特点对于韵文来讲是十分重要的，它对赋这种文体的最终形成起到了至关重要的作用。我们看汉大赋形式上铺张扬厉、内容却“劝百讽一”，这种特点的形成正与赋最初作为诵读方式密切相关。

还有，“颂”、“诵”可以通假，亦表明赋体即韵诵之体。《诗经》中的“颂”只是宫廷用于祭祀典礼的一种韵文，而在民间同样存在着大量的韵诵体之文，这就是以“成相”体为代表的“成相杂辞”。“成相”体也是一种诵读艺术形式，由于在民间广为流行，“成相”带有明显的民间色彩。虽然都采用吟诵的方式，但用于宫廷祭祀的韵文和民间流传的韵文还是有所不同。《诗》中的“颂”由于是庙堂祭祀之歌，要求雍容典雅，故以四言为主体，缓慢而富于节奏，并且有很多祈使性的祝祷辞。而民间的“成相杂辞”则更多使用描述性的套语，更重视韵律，往往使用三言一韵的体裁，不局限于四言，还有三言和七言，句式也更加灵活。更值得注意的是，民间韵文中还往往使用问答体或问句体，如《荀子·成相》中即有问句体，假托瞽矇向君王讽谏来阐述自己的政治主张。套语意味着有了较为固定的表演程式，句式更加灵活是为了适应民间传播和接受的氛围，而问答体或问句体则反映了分角色诵读的趋向。这三方面共同构成了后世俗赋的主要特点。因此我们说不论是宫廷大赋还是民间俗赋，都可以溯源到以“成相杂辞”为代表的“成相”体。

概括地说，从传播方式的角度看，赋体实际上经历了从口传文学向书面文学转化的过程，在这个过程中，它对音乐的依附逐渐减弱，最终形成了一种“不歌而诵”的新文体。

[①] 刘师培：《中国中古文学史·论文杂记》，人民文学出版社，1959 年版，第 110—111 页。

再论楚辞体与七言诗之关系

——兼与赵敏俐教授商榷

湖南大学文学院　郭建勋

摘　要：原初楚声音乐与《今有人》所属的相和歌存在密切联系；二分节奏的楚辞“九歌”句型“○○○兮○○○”，通过对“兮”字的置换、改用叠词或联绵词、在“兮”字之前某个位置增添一个字等三种途径，实现向三分节奏的“○○／○○／○○○”七言句型的转换；楚辞体中的另两种句型“○○○○，○○○兮”、“○○○○兮○○○”，也是产生七言诗句的渊薮。七言诗源于楚辞体，可以在张衡《四愁诗》、曹丕《燕歌行》等早期七言诗的形式特征及其演进发展中得到验证。

关键词：七言诗 楚辞体 句式转换 文体关系

近些年来，我一直在从事楚辞体与中国古代韵文体式之关系的研究，其中当然也包括楚辞体与七言诗。在充分汲取前人研究成果的基础上，我在拙著《楚辞与中国古代韵文》及发表于《中州学刊》2002 年第 5 期的论文《论楚辞孕育七言诗的独特条件及衍生过程》中，指出楚辞是孕育七言诗的母体，是七言诗形成的直接源头。

在 2007 年杭州国际楚辞学术讨论会上，赵敏俐教授宣读了他的论文《七言诗并非源于楚辞体之辨说——从〈相和歌·今有人〉与〈九歌·山鬼〉的比较说起》。文章认为，楚辞体与七言诗之间存在巨大差异：从音乐上讲，《山鬼》是楚歌，《今有人》则属于相和歌；从节奏上讲，楚辞体是二分节奏的诗歌，七言诗是三分节奏的诗歌；从句式结构上讲，楚辞体的主要句式结构是“○○○兮○○”，而七言诗的典型句式结构则为“○○／○○／○○○”；从语言组合角度来说，句首三字组在楚辞体中占有重要位置，七言诗句首则由两个双音词或者二字组组成。从本质上讲，楚辞体与七言诗是两种不同的诗体，后者不可能是从前者演变而成。赵敏俐教授是中国古典诗歌研究的方家,他的观点极具代表性,故特作此文以求商榷,并希望通过这样的讨论,引起学术界的重视,以推进古代文体研究的发展。

（一）

首先，从音乐方面看，包括《山鬼》在内的《九歌》乃至整个楚辞，均属“楚歌”，《宋书·乐志》中的《今有人》则属“相和歌”，楚歌与相和歌，产生时间有先后，音乐风格有差异，自然是两种不同的音乐，但两者却同时也有着密切的联系。

《乐府诗集》分宋以前历代“相和歌辞”为九类,即相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲和大曲。下面对其中与楚声有关的部分稍作分析：

（一）、相和六引中的“箜篌引”。据《宋书·乐志》,“箜篌”这一乐器产生于汉武时期，“古施郊庙雅乐，近世来专用于楚声”。《乐府诗集》卷 26 引《古今乐录》：“《箜篌引》歌瑟调。”可见“箜篌”先用于朝廷雅乐，到晋宋之际则专用于楚声的演奏；又瑟调本生于楚调，而“《箜篌引》歌瑟调”。故此曲必为楚声。

（二）、相和曲中的《陌上桑》，又称《艳歌罗敷行》。左思《吴都赋》：“荆艳楚舞，吴愉越吟。”《文选》李善注曰：“艳，楚歌也。”“艳歌”即“楚歌”的别称，显然汉魏时《陌上桑》的乐曲依然使用艳歌楚声。

（三）、《乐府诗集》卷 29 引《古今乐录》，言“吟叹曲”古有八曲：《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》、《王子乔》、《小雅曲》、《蜀吟头》、《楚王吟》、《东武吟》。其中《楚妃叹》与《楚王吟》自然是楚声。此外，《乐府诗集》中另有晚起的《楚妃吟》、《楚妃曲》、《楚妃怨》等题。

（四）、《乐府诗集》卷 26 引《唐书·乐志》云：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。”今人王运熙认为“周房中乐即是周召二南”[①]。《诗经》中的“二南”均采自长江、汉水流域，音乐上属南方土乐即楚声系统，使用的乐器以丝竹为主体，歌辞也多用楚骚体的形式。既然“周房中曲”就是《诗经》中的南方歌曲《周南》、《召南》，而平、清、瑟三调为“周房中曲之遗声”，那么也就是楚风之遗声了。

（五）、楚调曲有《白头吟行》、,《泰山吟行》、《梁甫吟行》、《东武吟行》、《怨诗行》(《班婕妤》、《长门怨》、《玉阶怨》亦属“怨诗”）等曲，而尤以《怨诗行》影响最大。《怨诗行》一曲的本事，有“卞和刖足怨而作歌”与“班婕妤失宠怨而作歌”两种。所谓卞和作“怨歌”只是传说而已，实则是汉人据楚人卞和的悲剧而创“楚调怨诗”，因其哀怨特色，魏晋间又将班婕妤失宠之事引入此题，渐次成为主要抒发女性幽怨（包括“宫怨”）的一个题类。

（六）、《乐府诗集》卷 26 云：“又诸调曲有辞、有声，而大曲又有艳、有趋、有乱。……又大曲十五曲，沈约并列于瑟调。”大曲中多艳歌，体制上前有“艳”，后有“乱”或“趋”，这正是战国楚声、楚辞的体式特征。同时，沈约既然将大曲与瑟调并列，显然两者的音调是相同或相近的，而瑟调也是生于楚调的侧调。因而“大曲”也应该是楚声的脉流。

由上可知，相和歌辞的九个门类中，除“四弦曲”纯为蜀调外，其它八类都与楚声存在着或密或疏的联系。也就是说，楚声作为一种先在的音乐资源，为相和歌所充分吸收和利用了。所以王运熙还说“楚声在相和歌中的地位重要，作用特别大”[②]。《宋书·乐志》与《乐府诗集》卷 28 皆录有《楚辞钞》“今有人”一篇，并都将其归入相和曲中的“陌上桑”，且此篇完全是对《楚辞·九歌·山鬼》的改写，当是汉魏人采楚歌古辞配乐而成。而此篇所配

[①] 王运熙《乐府诗述论》第 194 页，上海古籍出版社 1996 年版。

[②] 王运熙《乐府诗述论》第 191 页，上海古籍出版社 1996 年版。

音乐《陌上桑》曲，实属“楚声”的隔代嗣响，是渊源于楚声的。

（二）

其实论证楚歌楚声与相和歌存在密切联系，只能说明两者在音乐上的关联，并不能有力地证明七言诗源于楚辞，也许最核心的问题是楚辞与七言诗的音乐节奏问题。而且事实上赵敏俐教授所论楚辞体之句式结构、语言组合等，都根源于此，故不能不详加辨析。勿庸讳言，楚辞体的主要句式是二分节奏，七言诗则是三分节奏，但在与音乐相配合的实际运用中，二分节奏的楚辞体通过调节，其节拍与三分节奏的七言诗是可能相一致的。须知节奏和节拍虽有联系，却是两个不同的概念。我们不妨仍旧以敏俐教授所举《山鬼》中的两个句子为例：“被薜荔兮/带女罗”、“辛夷车兮/结桂旗”，虽是二分节奏，如果按演唱诵读的节拍，则可分为“被/薜荔兮/带女罗”、“辛夷/车兮/结桂旗”，它们与《今有人》中改写的相应七言诗句“被服/薜荔/带女罗”、“辛夷/车驾/结桂旗”，在节拍上完全一样，与乐曲的配合也应该是很流畅的。

敏俐教授认为，要把楚辞体的句式变成七言诗句，就必须“把原诗中前面那个三字结构变成两个二字结构，从而达到把原来的二分节奏结构变成三分节奏结构的目的，亦即由二分节奏的“〇〇〇兮〇〇〇”变成三分节奏的“〇〇 / 〇〇 / 〇〇〇”，这是非常正确的；但如果仅仅因为在楚辞体句式转变为七言诗句时，新增的词语大多“不会出现在原来兮字的位置上，而要更换位置”，便断定“从楚辞体中是不可能自然演变出七言诗来”，那就很难令人信服了。

楚辞体主要有四种句型，《山鬼》属于其中的“九歌”体，即“〇〇〇兮〇〇〇”型。闻一多在《怎样读九歌》中，细致地分析了《九歌》“兮”字的文法作用。他列举了三组句子加以对比：“邅吾道兮洞庭”（《湘君》）与“邅吾道夫昆仑”（《离骚》）、“载云旗兮委蛇”（《东君》）与“载云旗之委蛇”（《离骚》）、“九疑缤兮并迎”（《湘夫人》）与“九疑缤其并迎”（《离骚》）。通过与《离骚》中相同结构句子的对比，可证“兮”字在这三句中分别相当于“夫（于）”、“之”、“其”。按照闻一多的说法，《九歌》中的“兮”字，“竟可说是一切虚字的总替身”[①]。可见《九歌》句中的“兮”字在表示泛声的语音持续和感叹意味的同时，本身自然地兼有多种虚字的文法作用，这是不可否认的事实。

楚骚句中的“兮”字有表示语音持续、加强咏叹色彩、构成文法意义三种功能，又由于这种句式正处于诗体发展的过渡阶段，具有不稳定的特性，因而使之在后世的演进中朝逆向的两极发生变化：其一是单纯充当泛声、表示语音持续的“兮”字逐渐弱化，以致最终完全消失；其二是具有文法意义的“兮”字渐次被其它的虚字所代替，并最终强化为实词。也就是在这一弱化、强化两极的演变过程中，形成了七言诗句。

在楚辞体各类句式中，“九歌”体句型最具表现的灵活性与艺术的美感，因而在后来的

[①] 《闻一多全集》第 5 卷第 381 页，湖北人民出版社 1993 年版。

发展中呈现出很强的生命力，它在后世的演变中呈两个不同的流向，衍生出两种不同的韵文句式。其一是句中那些兼具“以、而”等连词语法功能的“兮”字，因为它们的作用与意义相对比较虚，从而进一步虚化，乃至被作为表音无义的泛声而省略，结果衍生出了三言句，并在汉代及以后的郊庙歌辞和民歌中得到了广泛的运用。其二是句中那些兼具“于、其、则”等介词语法功能的“兮”字，因为有比较实在的语法意义，甚至带有某些实词的特性，从而使句中“兮”字进一步实义化，或被“于、其、之”等词所取代，或被实词所取代，结果也就衍生出了七言诗句。

二分节奏的“九歌”体句型向三分节奏的七言诗句的转化，实现的途径有如下几种：其一是直接将句中的“兮”字置换成具有实义的词，例如张衡《四愁诗》“我所思兮在太山，欲往从之梁父艰”，《山鬼》中的“辛夷车兮结桂旗”在《今有人》中置换为“辛夷车驾结桂旗”。其二是去掉“兮”字，将“兮”字前的实词重叠，或将其改换成一个双音节的连绵词，例如汉武帝时唐山夫人所作《房中乐》为楚声，第六章中的“大海荡荡水所归，高贤愉愉民所怀”，乃由楚辞体“大海荡兮水所归，高贤愉兮民所怀”改造而成；《山鬼》中的“东风飘兮神灵雨”在《今有人》中改换为“东风飘摇神灵雨”。其三是去掉“兮”字后，在原诗“兮”字之前的某个位置增添一个字，以完成对原有句型结构的改造，例如阮籍《大人先生传》中的一首“楚歌”：“天地解兮六合开，星辰陨兮日月颓，我腾而上将何怀！”《山鬼》中的“子慕予兮善窈窕”，在《今有人》中变为“子恋慕予善窈窕”，“云容容兮而在下”变为“云何容容而在下”。

显然，“欲往从之梁父艰”与“欲往从兮梁父艰”、“东风飘摇神灵雨”与“东风飘兮神灵雨”，语言组构方式相类，在诵读或演唱的节拍上也完全一样，因此可以说，楚辞体的“九歌”句型，通过前两种途径转变成三分节奏的七言诗句，是在中国古代韵文发展过程中自然而然、顺理成章的演变，这是比较容易理解的。那么，为什么会有第三种情况出现，而且这种情况比较普遍呢？我们认为，这主要是“兮”字去掉后，适应句式结构改变之内在需求而形成的张力所致。这种张力要求作者充分地运用灵活的修辞策略，在最适合的位置增添一个语言要素，以方便地改造并构筑一个三分节奏的七言结构。但即使如此，在七言诗尚未完全成熟的早期，这种修辞策略的运用依然是比较拙稚的，其主要表现便是，作品中增添的那个词，通常缺乏自足性和独立性，而呈现出很强的依附性。例如上文所引“而”、“何”为虚词，“恋”则是由后面的“慕”派生出来的。这种拙稚和生涩，有时甚至给人以不得体的感觉，然而这正是二分节奏的“九歌”句型向三分节奏的七言诗句演变的原始风貌。

值得特别指出的是，楚辞体的四类句型中，除了《离骚》体即“〇〇〇〇〇〇兮，〇〇〇〇〇〇”型之外，其他三种句型，都是衍生七言诗句的渊薮。“九歌”体衍生七言诗的机能已述如前，现将另外两种也概述如下。

其一是“〇〇〇〇，〇〇〇兮”型。例如《橘颂》：“后皇佳树，橘徕服兮。受命不迁，生南国兮。”《招魂》：“招具该备，永啸呼些。”句中的“兮”、“些”处于下句之末，它既无实在语义，也无文法意义，因而不可能转化为实词。由于这种句型上四下三的结构与七言诗

完全相同，而句中的“兮”字仅为泛声，即使去掉也不影响意义的表达与理解，极易在传抄流播的过程中被有意无意地省略，由此而演变成七言诗句。清人钱大昕《十驾斋养新录》云：“楚词《招魂》、《大招》多四言，去些、只助语，合两句读之，即成七言。”逯钦立则曰：“夫楚声之含有兮字，乃其体格之当然。故此兮字有时可省，然必省之而无伤其体，楚声之变为七言是也。”[①]他们都正确地指出了此种句型通过省略句末的“兮”字，向七言诗句演变的可能性与必然性。

其二是“○○○○兮○○○”型。例如《招魂》“乱辞”：“献岁发春兮汩余南征，菉苹齐叶兮白芷生。”《九辩》：“悲忧穷蹙兮独处廓，有美一人兮心不怿。”此句式中的“兮”字只有表泛声的单一功能，在后世的演变也只能是虚化与省略一途，这也是后世七言诗句衍生的一种途径。

从上面的分析中可以看出，在楚骚体的四种句式中，有“○○○○，○○○兮”、“○○○兮○○○”、“○○○○兮○○○”三种，与后世正格的七言诗句在形式上具有同构性，具备了衍生七言诗的必要条件，而促使这三种骚体句式衍生出七言诗的动力，则主要源于后人在使用它们的过程中对“兮”字的虚化或实义化。

（三）

由楚辞体的上述三类句型演变成七言诗，是可以在早期七言诗形成的历史事实中得到验证的。例如西汉广陵王刘胥的《瑟歌》写道：“奉天朝兮不得须臾，千里马兮驻待路。……何用为乐心所喜，出入无悰为乐极。”（《汉书》本传）又如李陵《别歌》：“径万里兮度沙幕，为君将兮奋匈奴。路穷绝兮矢刃摧，士众灭兮名已隤。老母已死，虽欲报恩将安归？”（《汉书·苏建传》）两篇作品中加了下划线的三个七言句，毫无疑问是从楚歌的“兮”字句演变过来的。又例如东汉崔骃《北巡颂》“系歌”曰：“皇皇太上湛恩笃兮，庶见我王咸思觌兮。仁爱纷纭德优渥兮，滂沛群生泽淋漉兮。惠我无疆承天祉兮，流衍万昆长无已兮。”这实际上就是楚骚“○○○○，○○○兮”的句式，只不过中间的句读消失了而已。而句读的消失，则使骚体的“兮”字句与七言诗更为接近了。与此同时，出现了由楚骚句式向完整的七言诗靠拢的趋势。例如《吴越春秋·勾践归国外传》中所载《采葛妇歌》共 13 句，七言 8 句，“兮”字句 5 句；而同书《勾践伐吴外传》中的《河梁诗》则只有首尾两句还保留着“兮”字，其它全是七言句了：“渡河梁兮渡河梁，举兵所伐攻秦王。孟冬十月多雪霜，隆寒道路诚难当。阵兵未济秦师降，诸侯怖惧皆恐惶。声传海内威远邦，称霸穆桓齐楚庄。天下安宁寿考长，悲去归兮河无梁。”《吴越春秋》作为一部杂史著作，在历史事实的基础上进行了相当程度的虚构，因此这两篇作品实际上是作者赵晔的创作。从战国末年开始，经过数百年的积累和演进，楚骚的“兮”字句发展至此，已面临新的突破。而张衡正是在这样的条件下，创作出完整的七言诗来的。

[①] 逯钦立《汉魏六朝文学论集》第 57 页，陕西人民出版社 1984 年版。

当下许多文学史著作都把张衡的《四愁诗》视为我国最早的七言诗，其第一章云："我所思兮在太山，欲往从之梁父艰，侧身东望涕沾翰。美人赠我金错刀，何以报之英琼瑶。路远莫致倚逍遥，何为怀忧心烦劳。"全诗共四章，按东南西北的方位依次舒怀，情志绵邈，韵味悠长，颇得楚辞一唱三叹的真谛。而每段开头的"兮"字句，明白无误地显示了这首七言诗的渊源所自。所以胡应麟《诗薮》内篇卷3云："平子《四愁》，优柔婉丽，百代情语，独畅此篇。其章法实本风人，句法率由骚体。"其实，除了这首为人们所熟知的《四愁》，张衡还有一篇七言的作品，那便是《思玄赋》末尾的"系诗"："天长地久岁不留，俟河之清只怀忧。愿得远度以自娱，上下无常穷六区……"共12句，这其实也是"○○○○，○○○兮"句型的衍变，只不过楚骚句的"兮"字已完全消失。稍后于张衡的马融，其《长笛赋》末尾也有一首七言的系"辞"，与张衡之作完全相同。这三篇诗作明显有别于此前此后那些镜铭，以及宗教性、应用性的七言韵语，是确切无疑地属于文学范畴的七言诗了。

张衡《四愁诗》作为早期七言诗，有几个特点值得特别注意：其一是句中往往含有虚字，如每章第一句有"兮"字，第二、第五句有"之"字，"兮"字是楚骚句特有的虚字的残存，而"之"字则是对"兮"字的置换，它们的存在，正是七言诗从楚骚体中诞生时留下的胎记；其二是句句押韵但可以转韵，每章前三句为一韵，后四句转为另一韵，与《柏梁联句》一韵到底有所区别，这种音韵特点也源自楚骚；其三是诗作中既有三句为单元的奇句式句群结构，如每章的前三句，也有两句或四句为单元的偶句式句群结构，如每章的后四句，这不同于《柏梁联韵》、《急就篇》从头至尾的并列式句间关系，也不同于一般七言的偶句式结构，这同样是从楚骚继承而来的：三句为单元的结构来自《大风歌》之类的"楚歌"，而偶句式结构则来自《离骚》和《九歌》等作。

张衡虽然完成了正格的文人七言诗从楚骚体中的脱胎与独立，但他并没有使这种体式很快流行起来。汉末建安，完整的七言诗寥寥无几。人们所熟知的曹丕《燕歌行》二首通篇七言，句句押韵且一韵到底，因此很多学者将其看成是《柏梁联句》的后嗣。其实它受楚骚影响十分明显。如第一首开头三句"秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜，群燕辞归雁南翔"，不但沿用宋玉《九辩》中的意象，甚至直接采用了其中的"萧瑟"、"草木摇落"、"辞归"等语词，若非有意模仿，就不可能出现这种情况。此外，篇中也用了三句式的句群结构，这无疑是"楚歌"体的残存。

然而张衡、曹丕之后，七言诗虽有所增多，仍然呈现出一种相对寂寞的状态。七言诗真正在篇章、体制和韵律上达到成熟完备的程度，并为文人所普遍接受，是在梁、陈时期，此时的七言古体诗是确已定型而成熟了。从曹丕《燕歌行》到南朝的陈代，七言诗由基本定制到成熟与普及，中间有长达300年的发展历程。而楚骚体不但孕育了正格的文人七言诗，而且在七言诗这一壮大、成熟与普及的过程中，也起着十分重要的作用。这种作用是通过不同的方式，分别在诗歌和赋体文学这两个领域里实现的。

西晋时期，当完整的七言诗数量很少，还处于不太被人们关注的地位之时，傅玄、张载便上承张衡，分别作了《拟四愁诗》，陆机则承曹丕而作《燕歌行》。这些七言之作，都是楚

骚的隔代嫡传，它们在七言诗的发展史上具有重要地位。

楚骚体促进七言诗发展的另一种方式，是通过作为赋体文学中的“歌”或赋的诗化来实现的。七言诗正式形成后，由于这种新体尚未得到广泛的注意和运用，楚骚的“兮”字句向七言的演变并没有停止，这在赋体文学惯常运用的“楚歌”中表现特别突出。例如阮籍《大人先生传》中的一首“歌”共三句：“天地解兮六合开，星辰陨兮日月颓，我腾而上将何怀？”最后一句七言便是由“兮”字的实词化而形成的。这种情况在南朝尤其多见。如萧纲《七励》：“酣酳半兮乐既陈，长歌促节绮罗人。拂镜弄影情未极，迴簪转笑思自亲。”又如孔稚圭《北山移文》：“蕙帐空兮夜鹤怨，山人去兮晓猿惊。昔闻投簪逸海岸，今见解兰缚尘缨。”这种类型的“楚歌”后来完全转变成七言句，并随着梁、陈赋的诗化而逐渐在赋中占有越来越大的比例，到徐陵《鸳鸯赋》、庾信《春赋》等赋作中，七言句甚至占了很大的篇幅。初唐文人的赋作也沿袭了这种风气，所以李调元《赋话》卷 1 云：“初唐四子词赋，多间以七字句，气调极近齐梁，不独诗歌为然也。”显然，这种从赋体文学中的楚骚句尤其是楚歌演变而来的七言句，在七言诗普及方面的作用也是不容忽视的。

刘向、刘歆的赋学批评及《艺文志》的辞赋分类

中国海洋大学文学与新闻传播学院　冷卫国

谈到刘向（约公元前７７—前６年）、刘歆（公元前５０—公元２３年）的赋学批评，就不免要涉及到刘氏父子的《别录》、《七略》与班固《汉书·艺文志》的关系。关于这个问题，前人已经涉及得很多。梁阮孝绪曾经明确指出："校书郎班固、傅毅并典秘籍，固乃因《七略》之辞，为《汉书·艺文志》。"[①]而根据班固的自述"今删其要，以备篇籍"看来，班固对《七略》做过"删去浮冗，取其指要"（《汉书》颜师古注）的工作，因此，《艺文志》是在对《七略》进行删节的基础上形成的。至于《汉书·艺文志》每略的序文，虽未必如清代姚振宗考证得那样坐实："《艺文志序》一篇，六略总序六篇，每篇篇序三三篇，除去班氏接记后事之语，皆《辑略》节文也。"（《〈七略〉〈别录〉佚文序》。）但是，班固对《辑略》进行删取，并将其要旨分散到六略的序中，等等，这是可以肯定的。据此，《汉书·艺文志》保存了《别录》、《七略》的"精微要妙之言"（《汉书》颜师古注），此为不争的事实。所以，探讨刘氏父子的赋学批评，《汉书·艺文志》也就成了我们讨论的主要依据。

《别录》、《七略》的出现，是伴随着汉代的文化重建这一背景而出现的。"汉兴，改秦之败，大收篇籍，广开献书之路。"为了改变秦火之后而造成的历代文献"书缺简脱，礼坏乐崩"的局面，汉武帝时"建藏书之策，置写书之官，下及诸子传说，皆充秘府"，至成帝时，"以书颇散亡，使谒者陈农求遗书于天下。诏光禄大夫刘向校经传诸子诗赋，步兵校尉任宏校兵书，太史令尹咸校数术，侍医李柱国校方技。每一书已，向辄条其篇目，撮其指意，录而奏之。会向卒，哀帝复使向子侍中奉车都尉歆卒父业。歆于是总群书而奏其《七略》，故有《辑略》，有《六艺略》，有《诸子略》，有《诗赋略》，有《兵书略》，有《术数略》，有《方技略》。"（《汉书》卷三十《艺文志》）如果联系梁阮孝绪的《七录序》，我们对《别录》、《七略》和《艺文志》之间的关系，就会有更清楚的了解：

> 夫子既亡，微言殆绝，七十并丧，大义遂乖。逮于战国殊俗政异，百家竞起，九流互作。嬴政嫉之，故有坑焚之祸。至汉惠四年，始除挟书之律。其后外有太常太史博士之藏，内有延阁广内秘室之府，开献书之路，置写书之官，至孝成之世，颇有亡逸，乃使谒者陈农求遗书于天下，命光禄大夫刘向及子俊歆等雠校篇籍，每一篇已，辄录而奏之，会向亡丧，帝使歆嗣其前业。乃徙温室中书于天禄阁上，歆遂总括群篇，奏其《七略》。及后汉兰台，犹为书部，又于东观及仁寿阁撰集新记。校书郎班固、傅毅并典秘籍，固乃因《七略》之辞，为《汉书·艺文志》。其后有著述者袁山松亦录在其书。[②]
>
> 昔刘向校书辄为一录，论其指归，辨其讹谬，随竟奏上，皆载在本书。时又别集众录，谓之《别录》，即今之《别录》是也。子歆撮其指要，著为《七略》。其一篇即六篇之总最，故以《辑略》为名。次《六艺略》，次《诸子略》，次《诗赋略》，次《兵书略》，次《数术略》，次《方伎略》。[③]

刘向条其叙录，别为一本，是为《别录》。刘歆在《别录》的基础上，撮其指要，是为

[①] [唐]释道宣：《广弘明集》卷三载梁阮孝绪《七录序》，见文渊阁《四库全书》子部释家类。
[②]《广弘明集》卷三载梁阮孝绪《七录序》，见文渊阁《四库全书》子部释家类
[③]《广弘明集》卷三载梁阮孝绪《七录序》，见文渊阁《四库全书》子部释家类

《七略》，班固因《七略》之辞，为《汉书·艺文志》。对《七略》被保存在《艺文志》，班固交待得很清楚，认为"歆乃集六艺群书，种别为《七略》。语在《艺文志》"(《汉书》卷三十六《刘歆传》)。

下面，我们再重点考察一下刘歆撰写《七略》的起始时间。刘向于成帝河平三年（公元前26年）开始校书，此时刘歆年二十余，至成帝绥和元年（公元前8年）刘向卒，[①]哀帝即位，刘歆接替父职，时在绥和二年（公元前7年），[②]至于《七略》完成的具体时间究竟是在哪一年，综合汉《志》、《刘歆传》、隋《志》来看，应当是完成于哀帝朝，这是毫无疑问的。但是，在此基础上，结合有关文献，我们还可以做进一步的推论。

我们知道，哀帝朝历时不过七年，其间刘歆因为上《移让太常博士书》一事，离京外任，且屡次徙官："歆由是忤执政大臣，为众儒所讪，惧诛，求出补吏，为河内太守。以宗室不宜典三河，徙守五原，后复转在涿郡，历三郡守。数年，以病免官，起家复为安定属国都尉。"(《汉书》卷三十六《楚元王传》)因此，考定刘歆何年上《移让太常博士书》，也就成了确定刘歆完成《七略》的时间下限的关键。陆侃如先生将之系为哀帝建平元年（公元前6年），[③]据《汉书》卷十一《哀帝纪》："绥和二年三月，成帝崩。四月丙午，太子即皇帝位，谒高庙。"则哀帝即位在绥和二年（公元前7年）四月。而刘歆的《遂初赋》文中明言"得玄武之吉兆兮，守五原之烽燧"，可见，该赋的写作背景与"徙守五原"相合，因此，该赋当作于是年。其背景即是刘歆到五原赴任，赋中有一大段对季节的描写："野萧条以寥廓兮，陵谷错以盘纡。飘寂寥以荒昒兮，沙埃起而杳冥。回风育其飘忽兮，回飐飐之泠泠。薄涸冻之凝滞兮，茀䈄谷之清凉。漂积雪之皑皑兮，涉凝露之降霜。扬雹霰之复陆兮，慨原泉之凌阴。激流澌之漻泪兮，窥九渊之潜淋。飒凄怆以惨怛兮，慽风漻以冽寒。"显然，作者离京赴任的季节是在该年的冬天。由此可以推断，刘歆之撰《七略》，应在绥和二年（公元前7年）四月至建平元年（公元前6年）冬天，其间应该大概用了一年半多的时间。

刘歆之所以能在一年半多的时间就完成《七略》，原因主要有两个：一是从刘向于河平三年（公元前26年）开始领诏校书，到绥和元年（公元前8年）刘向卒时，刘歆参与这次大型的文献整理工作，已有十八年的校书经验；二是刘歆在其父刘向的基础上，"乃集六艺群书，种别为《七略》"。他做的是按类条述的工作，至于删重、增补等修订性的工作，当都不在"种别"的范围之列。关于这一点，通过《诗赋略》陆贾赋类有班固注"入扬雄赋八篇"，就可以看得很清楚。也就是说，刘氏父子对于扬雄赋的著录，只有成帝朝扬雄所作的《甘泉》、《河东》、《校猎》、《长杨》四赋，[④]由此，我们可以进一步证实上述的所谓"种别"的结论。至于后来扬雄创作于哀帝朝的《解嘲》、《解难》（公元前4年）、《太玄赋》（公元前4年）等，因为在此之前，刘歆的《七略》业已完成，自然上述赋作也就不可能在《七略·诗赋略》中被著录。因此，班固的这条注本身也可以进一步证明，《七略》只能是成于哀帝朝。

以上材料说明：《别录》、《七略》分别成于成帝、哀帝时期，二者反映的是刘氏父子共同的目录学思想；同时，我们还想说明的是，因为刘歆卒于东汉时期的更始元年（公元23

[①] 陆侃如：《中古文学系年》，人民文学出版社，1985 年，第 16—22 页。

[②]《汉书》卷三十六《刘歆传》："哀帝初即位，大司马王莽举歆宗室有材行，为侍中太中大夫，迁骑都尉、奉车光禄大夫，贵幸。复领《五经》，卒父前业。歆乃集六艺群书，种别为《七略》。语在《艺文志》。"《隋书》卷三十二《经籍志》有更详细的交待："向卒后，哀帝使其子歆嗣父之业。乃徙温室中书于天禄阁上。歆遂总括群篇，撮其指要，著为《七略》：一曰《集略》，二曰《六艺略》，三曰《诸子略》，四曰《诗赋略》，五曰《兵书略》，六曰《术数略》，七曰《方技略》。大凡三万三千九十卷。"

[③] 陆侃如：《中古文学系年》，人民文学出版社，1985年，第19-20页。

[④]《汉书》卷八十七《扬雄传赞》中曾专门提到过，扬雄以为"辞莫丽于相如，作四赋"。所以，姚振宗《〈汉书·艺文志〉条理》卷二云："又考《别录》载扬雄书，唯《诗赋略》中四赋因成帝时奏御得著于录。"

年），依循常例，似乎应把刘歆放入东汉进行论述为宜。而我们之所以把刘氏父子的赋学批评放到西汉来进行论述，正是因为《七略》成于哀帝朝的缘故。

一、《别录》中的辞赋解题与赋学批评

《汉书·艺文志》称："每一书已，向辄条其篇目，撮其指意，录而奏之。"梁阮孝绪《七录序》："昔刘向校书辄为一录，论其指归，辨其讹谬，随竟奏上，皆载在本书。时又别集众录，谓之《别录》，即今之《别录》是也。"《隋书·经籍志》袭其说："每一书就，向辄撰为一录，论其指归，辨其讹谬，叙而奏之。"上述材料说明，刘向对于每一本书都曾经做过叙录。根据严可均所辑《全汉文》中的《战国策叙录》、《晏子叙录》、《荀卿子叙录》等，也可以充分证明这一点。依循此例，刘向也应做过辞赋叙录——《屈原赋叙录》、《陆贾赋叙录》、《孙卿赋叙录》等，只不过已经亡佚了。

刘向的《别录》，于"王莽之末，又被焚烧" （(《隋书》卷三十二《经籍志》)。今存的以下两条辞赋叙录，显示出了 "条其篇目，撮其指意"的解题目录的特征，今录之如下：

1. 师古曰：刘向《别录》云："隐书者，疑其言以相问，对者以虑思之，可以无不谕。"(《汉书·艺文志》颜师古注)

2. 因以自喻自恨也(《史记·屈原贾生列传》南朝裴駰集解引刘向评贾谊《吊屈原赋》语)

这两条材料，都与赋学批评直接相关。第一条材料，《隐书》是《艺文志》"杂赋"中的最后一类，刘向的隐书叙录，显然意在说明这一类赋在文体上的特点。而第二条材料，出自贾谊的《吊屈原赋》叙录。《吊屈原赋》是贾谊个人情感的象征，同时，也抒发了他人生多艰的感慨。刘向的"自喻自恨"之说，比起班固"谊追悼之，因以自喻"的解释（《汉书·贾谊传》）更为确切。

在《艺文志·诗赋略序》中还有一条材料：

传曰："不歌而诵谓之赋，登高能赋可以为大夫。"

按照刘勰的说法，"不歌而诵谓之赋"，系出自刘向之口："刘向云：明不歌而颂。"(《文心雕龙·诠赋》)，对这一条材料，则需要加以辨正。刘勰之所以如此肯定，当有一定的依据。据《隋书》卷三十三、《旧唐书》卷四十六、《新唐书》卷五十八皆著录刘向"《七略》、《别录》二十卷"、刘歆"《七略》七卷"，虽然"王莽之末又被焚烧"(《隋书》卷三十二)，《七略》损失严重，由原先的"大凡三万三千九十卷"，到隋代几乎零落殆尽，而刘勰则可能获睹过隋之前的《七略》。以下的材料又在进一步支持、证成刘勰的说法：

《风俗通》曰："案刘向《别录》：雠校，一人读书，校其上下得缪误，为校；一人持本，一人读书，若怨家相对。" （《文选·魏都赋》李善注）

刘向《别传》曰："雠校者，一人持本，一人读折，若冤家相对，故曰雠也。"(《太平御览》卷六百十八)

这说明《别录》又可称为《别传》，《太平御览》将《别录》皆称作《别传》。[1]由此看来，"不歌而诵谓之赋"，也就应当出自刘向的《别录》了，至于这句话是刘向的原创还是古已

---

[1] 如：卷七一〇：刘向《别传》曰：有麒麟角杖。卷七一七：刘向《别传》曰："向有《合赋》"，卷八三二"有《行过江上弋雁赋》、《行弋赋》、《弋雌得雄赋》"。《艺文类聚》亦将《别录》称为《别传》，如：卷八十：刘向《别传》曰："待诏冯商作《灯赋》。"

有之而刘向传之？[①]笔者则倾向于后者。

在这里，关键的问题是，我们需要进一步考察“传曰”的辞例。通过对这一辞例的考察，可以使我们更好地理解“不歌而诵谓之赋”的含义及其来历。

“传曰”，最早见于《荀子·修身》：“传曰：‘君子役物，小人役于物。’此之谓矣。”杨倞注：“凡言传曰，皆旧所传闻之言也。”有关“传曰”的用例，《史记》、《汉书》中多见。从其用例来看，“传”主要有以下三个方面的含义：

第一，指《论语》、《礼记》、《荀子》等儒家典籍。

1. 太史公曰：“传曰‘其身正，不令而行；其身不正，虽令不从’。其李将军之谓也？”（《史记》卷一百九《李将军列传》）按：引语出自《论语·子路》：“子曰：‘其身正，不令而行；其身不正，虽令不从。’”）

2. 传曰“法后王”，何也？以其近己而俗变相类，议卑而易行也。学者牵於所闻，见秦在帝位日浅，不察其终始，因举而笑之，不敢道，此与以耳食无异。（《史记》卷十五《六国年表》。按：引语出自《荀子·儒效》：“法后王，一制度，隆礼义而杀《诗》、《书》。”）

3. 传曰“刑不上大夫”，此言士节不可不厉也。（《汉书》卷六十二《司马迁传》第三十二。按：引语出自《礼记·曲礼》：“礼不下庶人，刑不上大夫。”）

第二，与“经”相对，圣人著述曰经，解释经义曰传。

经曰：“皇极，皇建其有极。”传曰：“皇之不极，是谓不建，时则有日月乱行。”（《汉书》卷八十五《谷永杜邺传第五十五》。按：引语出自《尚书·洪范》“皇极：皇建其有极。”）

第三，指的是古文本的儒家典籍文献。[②]

汉兴失亡，至武帝发取孔子壁中古文，得二十一篇，齐、鲁二，河间九篇，三十篇。至昭帝女读二十一篇。宣帝下太常博士，时尚称书难晓，名之曰传，後更隶写以传诵。”（《论衡·正说篇》[③]

由此可以看出，昭、宣之世，因为古文难晓，当时称之为“传”。因此，综合以上《荀子》、《史记》、《汉书》、《论衡》等所记载的情况来看，对“传曰”的阐释，以杨倞的说法最为简明扼要：“凡言传曰，皆旧所传闻之言也。”不过，既然刘向引用了这一旧所传闻之言，则说明刘向对“不歌而诵”是认可的，关于“不歌而诵”的讨论，另详下文。

二、《诗赋略》的辞赋分类

《艺文志·诗赋略》作为先秦西汉诗赋的总结，它直接来自于刘歆《七略》中的《诗赋略》，班固明确说过《七略》“语在《艺文志》”。（《汉书》卷三十六《刘歆传》），关于这一点，

[①] 骆玉明《论不歌而诵谓之赋》，《文学遗产》，1983年第2期。

[②] 王充《论衡·正说篇》：“说《论》者，皆知说文解语而已，不知《论语》本几何篇，但[知]周以八寸为尺，不知《论语》所独一尺之意。夫《论语》者，弟子共纪孔子之言行，勑记之时甚多，数十百篇，以八寸为尺，纪之约省，怀持之便也。以其遗非经，传文纪识恐忘，故以但八寸尺，不二尺四寸也。汉兴失亡，至武帝发取孔子壁中古文，得二十一篇，齐、鲁二，河间九篇，三十篇。至昭帝女读二十一篇。宣帝下太常博士，时尚称书难晓，名之曰传，後更隶写以传诵。初，孔子孙孔安国以教鲁人扶卿，官至荆州刺史，始曰《论语》。今时称《论语》二十篇，又失齐、鲁、河间九篇。本三十篇，分布亡失；或二十一篇。目或多或少，文赞或是或误。说《论语》者，但知以剥解之问，以纤微之难，不知存问本根篇数章目。温故知新，可以为师；今不知古，称师如何？”

[③] 黄晖：《论衡校释》，中华书局，1990年，第1135—1139页。

已详上文。《艺文志·诗赋略》著录“凡诗赋百六家，千三百一十八篇。入扬雄八篇。”除去“歌诗二十八家，三百一十四篇”，涉及的辞赋有1004篇。再除去班固补入的“扬雄八篇”，刘氏父子涉及的辞赋计有996篇。这些赋作在著录时被分为四类，即屈原赋之属20家，361篇，陆贾赋之属21家，268篇（除去班固补入的扬雄赋8篇），孙卿赋之属25家，136篇，杂赋12家，233篇。

对于《诗赋略》赋分四类的著录方式，章学诚曾经推断“名类相同而区种有别,当日必有义例”(《校雠通义》)。刘师培、章太炎等曾有不同的解释。刘氏谓“盖屈平以下二十家，均缘情托兴之作也，体兼比兴，情为里而物为表。陆贾以下二十一家，均骋辞之作也，聚事征材，旨诡而词肆；荀卿以下二十五家，均指物类情之作也，侔色揣声，品物毕图，舍文而从质。”(《〈汉书·艺文志〉书后》，其《论文杂记》云:“写怀之赋,屈原以下二十家是也。骋辞之赋,陆贾以下二十一家是也。阐理之赋,荀卿以下二十五家是也。写怀之赋,其源出于《诗经》；骋辞之赋,其源出于纵横家；阐理之赋,其源出于儒道两家。”章太炎亦云:“《七略》次赋为四家:一曰屈原赋,二曰陆贾赋,三曰孙卿赋,四曰杂赋。屈原言情,孙卿效物,陆贾赋不可见。其属有朱建、严助、朱买臣诸家,盖纵横之变也。扬雄赋本拟相如,《七略》相如赋与屈原同次,班生以扬雄赋隶属陆贾下,盖误也。”(《国故论衡·辨诗》）章、刘二氏对于前屈原赋、陆贾赋之属的说法，几乎完全相同，只是对于荀子赋之属的理解有些出入：章氏言“效物”，刘氏一则曰“指物类情”，再则曰“阐理之赋”。至于刘、章二氏的解释是否符合著录的体例，不得而知，但《艺文志》把赋体分为四类这一现象本身表明了刘歆试图约同别异，把握不同作品的风格与特色，这一点应当是毫无疑义的。

通过上面的赋分四类，在《诗赋略》中，还透露出了这样的观念：

1．骚属于赋。“屈原赋二十五篇”居于四类赋之首。《史记》卷八十四：“乃作《怀沙》之赋。”《汉书》卷二十八下《地理志》：“始楚贤臣屈原被谗放流，作《离骚》诸赋以自伤悼。后有宋玉、唐勒之属慕而述之，皆以显名。汉兴，高祖王兄子濞于吴，招致天下之娱游子弟，枚乘、邹阳、严夫子之徒兴于文、景之际。而淮南王安亦都寿春，招宾客著书。而吴有严助、朱买臣，贵显汉朝，文辞并发，故世传《楚辞》。”

2．颂属于赋。“李思《孝景皇帝颂》十五篇”被纳入“孙卿赋”之下。

3．七属于赋。《诗赋略》著录“枚乘赋九篇。”由《论衡·书虚篇》：“广陵曲江有涛，文人赋之”来看，[①]这九篇赋应当是包括《七发》在内的。

4．成相杂辞、隐书属于杂赋。杂赋类下注“成相杂辞十一篇”、“隐书十八篇”。杨倞注：“《汉书·艺文志》谓之成相杂辞，盖亦赋之流也。”

5．歌属于赋，不过这是《艺文志·诗赋略》中的例外。

关于杂赋的说法最多，弄清杂赋中“成相”、“隐书”这两个概念，我们可以对刘氏父子的观念以及赋之生成来源有更清楚的了解。

关于“成相”的释义，诸家说法不一，以卢文弨的说法影响最大：“相乃乐器，所谓春牍。又古者瞽必有相，审此篇音节，即后世弹词之祖。”[②]这说明《成相杂辞》与后世的说唱文学有一定的关联。如果结合1975年出土睡虎地简记载的《为吏之道》成相辞八首，这一点可以看得更清楚。

那么，什么是“隐书”？按照刘勰的看法，《艺文志》中的隐书十八篇，是汉代的作品。

[①] 黄晖：《论衡校释》，中华书局，1990年，第185页。
[②] 王先谦：《荀子集解》卷十八，上海书店《诸子集成》本，1986年。

“汉世《隐书》，十有八篇，歆、固编文，录之歌末。[1]”那么，隐书具有哪些特点呢？弄清楚隐书的特点，是我们理解刘歆为何在《七略》中将隐书归之于赋的关键。颜师古注：“刘向《别录》云：‘隐书者，疑其言以相问，对者以虑思之，可以无不谕。’”刘勰《文心雕龙·谐讔》：“讔者，隐也。遁辞以隐意，谲譬以指事也。”“隐语之用，被于纪传。大者兴治济身，其次弼违晓惑。盖意生于权谲，而事出于机急，与夫谐辞，可相表里者也。汉世《隐书》，十有八篇，歆、固编文，录之歌末。……荀卿《蚕赋》，已兆其体。至魏文、陈思，约而密之。高贵乡公，博举品物，虽有小巧，用乖远大。夫观古之为隐，理周要务，岂为童稚之戏谑，搏髀而忭笑哉！然文辞之有谐讔，譬九流之有小说，盖稗官所采，以广视听。若效而不已，则髡袒而入室，旃孟之石交乎？”简宗梧先生指出：“在先秦当有赋某某的谐辞隐语，所以《荀子》才利用它的形式加以创作，结合《礼》、《智》、《云》、《蚕》、《箴》称为《赋篇》。原为动词的‘赋’，也就变为名词，口传艺术开始书面化，这种结合讲说和唱诵的艺术形式，应该早就行之于民间。它既用之于谐辞隐语，用之于意在言外的讽咏，而后来赋的讽谏也有意‘遁辞以隐意，谲譬以指事’，所以‘赋源于隐’之说，也就其来有自。”[2]荀子《赋篇》的结构，《礼》、《知》、《云》《蚕》、《箴》各篇都是采取问答体的韵语形式，然后在五篇之后总附以“佹诗”、“小歌”，其中的“小歌”，与《楚辞·九章·抽思》之“少歌”同。这说明，荀子的《赋篇》尚有楚辞的余绪。所以，隐书应当是主要以讲说和唱诵结合、并且以铺陈为主的一种文体形式，而这也正是赋的主要特点。隐书被系之于杂赋的原因，盖出于此。

除了赋分四类之外，刘歆在《七略》中对每一篇赋的作年，皆做过记录。《文选》中现存三条佚文：“《甘泉赋》，永始三年待诏臣雄上。”(《甘泉赋注》，“《羽猎》，永始三年十二月上”(《羽猎赋注》)，“《长杨赋》，绥和元年上”(《长杨赋注》，严格说来，这三条佚文并不属于批评史的范围，但客观上对于我们了解扬雄赋的创作背景，是有益处的。不过应该注意的是，这三条佚文所记的时间，与《扬雄传》不合。因此，李善有时“疑《七略》误”，有时“疑班固误”。拿《扬雄传》和《成帝纪》对看，“这四篇赋作于元延二年正月、三月、十二月及此年秋。”因此陆侃如先生怀疑李善所见《七略》恐怕不是原文。③不过，在我看来，这里确实也不排除刘歆的误记，聊录于此。

另外，《古文苑》、《艺文类聚》存有董仲舒《士不遇赋》，董仲舒作为一代大儒，该赋在《诗赋略》中并没有被收录。其原因是什么？该赋是出于后人的委托，还是因为刘氏父子当时没有收录？如果是后者，这其中反映了刘氏父子怎样的辞赋观念？《古文苑》、《艺文类聚》、《初学记》存有刘歆的《甘泉宫赋》残篇，此赋应作于元延二年，与扬雄的《甘泉赋》同时，《诗赋略》中也没有收录。其原因究竟又是为什么？等等，因为文献有阙，这一切皆已无从考知了。在杂家叙录中，有“臣说三篇”条，而在《诗赋略》陆贾赋类的叙录中有“臣说赋九篇”，前者班固注：“武帝时所作赋。”可见，《汉书·艺文志》的叙录亦间有重出者。

三、《诗赋略序》与刘向、刘歆重讽谏的辞赋观念

我们再来看《艺文志·诗赋略序》：

传曰：“不歌而诵谓之赋，登高能赋可以为大夫。”言感物造耑，材知深美，可与图

---

[1] 按：“歌”疑为“赋”之误。

[2]《第三届国际赋学会论文集》，台湾政治大学，1996年。

[3] 陆侃如：《中古文学系年》，人民文学出版社，1985年，第12页。

事，故可以为列大夫也。古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称《诗》以喻其志，盖以别贤不肖而观盛衰焉。故孔子曰“不学诗，无以言”也。春秋之后，周道浸坏，聘问歌咏不行于列国，学《诗》之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古诗之义。其后宋玉、唐勒，汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竞为侈丽闳衍之词，没其风谕之义。是以扬子悔之，曰：“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫。如孔氏之门人用赋也，则贾谊登堂，相如入室矣，如其不用何!”

以上这段文字，首先面临的第一个问题是，这段文字究竟是出自刘歆还是班固之口？对此，实有加以辨正的必要。

首先，上引“扬子悔之”一段，来自扬雄的《法言》：

或问：“景差、唐勒、宋玉、枚乘之赋也，益乎？”曰：“必也淫。”“淫则奈何？”曰：“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫。如孔氏之门用赋也，则贾谊升堂，相如入室矣。如其不用何？”（扬雄《法言》卷二）

根据陆侃如先生《中古文学系年》的考证，扬雄作《法言》，始于元始二年（公元2年），而刘歆的《七略》则完成于哀帝朝（公元前7—前6年）。即在扬雄始撰《法言》之前，刘歆《七略》业已完成。以此推论，刘歆绝无引用扬雄《法言》之理。因此，这段话只能是出自班固。然而，事实又远非如此简单。据《汉书》卷八十七《扬雄传》：

哀帝时，丁、傅、董贤用事，诸附离之者或起家至二千石。时，雄方草《太玄》，有以自守，泊如也。或嘲雄以玄尚白，而雄解之，号曰《解嘲》。……雄以为赋者，将以风之也，必推类而言，极丽靡之辞，闳侈巨衍，竞于使人不能加也，既乃归之于正，然览者已过矣。往时武帝好神仙，相如上《大人赋》，欲以风，帝反缥缥有陵云之志。由是言之，赋劝而不止，明矣。又颇似俳优淳于髡、优孟之徒，非法度所存，贤人君子诗赋之正也，于是辍不复为。而大潭思浑天，参摹而四分之，极于八十一。……。《玄》文多，故不著，观之者难知，学之者难成。客有难《玄》大深，众人之不好也，雄解之，号曰《解难》。

由此可见，扬雄悔赋的时间至迟是在哀帝朝，更具体地说，至迟是在其草《太玄》与写《解难》这段时间之前。在这期间，扬雄还对赋发表过自己的看法。因此，不能排除扬雄就在此前后发表过 “诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫。如孔氏之门人用赋也，则贾谊登堂，相如入室矣，如其不用何”的言论。陆侃如先生将其《太玄》和《解难》的时间系之为建平三年（公元前4年）。可删。而且，扬雄悔赋并发表对赋的看法的时间与刘歆撰写《七略》的时间相距不远，刘歆与扬雄过从甚密，因此，刘歆录入扬雄的这段话，也是顺理成章的事情。

如果以上所引《诗赋略序》出自班固，那么，我们就必须面对这样一个事实，在评价司马相如等人的赋作的时候，班固做出了截然相反的判断。《汉书》卷五十七《司马相如传》“赞曰”：

赞曰：司马迁称：“《春秋》推见至隐，《易本》隐以之显，《大雅》言王公大人，而德逮黎庶，《小雅》讥小己之得失，其流及上。所言虽殊，其合德一也。相如虽多虚辞滥说，然要其归引之于节俭，此亦《诗》之风谏何异？”扬雄以为靡丽之赋，劝百而讽一，犹骋郑、卫之声，曲终而奏雅，不已戏乎？

《诗赋略序》认为司马相如赋“侈丽闳衍之词，没其风谕之义”，而此处认为虽多侈丽闳衍之词，但其题旨在注重节俭，与诗之风谏无异。结论差别如此之大，也可以从另一个侧面再次说明《诗赋略序》出自刘氏父子特别是刘歆的可能性远大于班固。

另，联系以上我们反复指出的班固明确说过《七略》“语在《艺文志》”（《汉书》卷三十六《刘歆传》）来看，我们认为《诗赋略序》也出自刘歆的可能性最大。

对《诗赋略序》，我们试做如下分析：

1.“古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称《诗》以喻其志，盖以别贤不肖而观盛衰焉。故孔子曰“不学诗，无以言”也。”这段话的意思是说周至春秋之前有“赋诗言志”的传统。这样的例子在《左传》等先秦典籍中所在多有，不烦举。

2.“春秋之后，周道浸坏，聘问歌咏不行于列国，学《诗》之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古诗之义。”这段话强调贤人失志之赋合乎经义，充满规讽之意。屈原之作，汉宣帝嗟叹“皆合经术”，扬雄认为“体同诗雅”[①]荀子《成相篇》，杨倞注：“杂论君臣治乱之事，以自见其意。”《赋篇》，杨倞注：“所赋之事，皆生人所切，而时多不知，故特明之。”鲁迅先生说“同时有儒者赵人荀况（约前三一五至二三〇），年五十始游学于齐，三为祭酒；已而被谗适楚，春申君以为兰陵令。亦作赋，《汉书》云十篇，今有五篇在《荀子》中，曰《礼》，曰《知》，曰《云》，曰《蚕》，曰《箴》，臣以隐语设问，而王以隐语解之，文亦朴质，概为四言，与楚声不类。又有《佹诗》，实亦赋，言天下不治之意，即以遗春申君者，则词甚切激，殆不下于屈原，岂身临楚邦，居移其气，终亦生牢愁之思乎？”[②]都可以说明这段话基本上是符合历史事实的。

3.“其后宋玉、唐勒，汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竞为侈丽闳衍之词，没其风谕之义。是以扬子悔之，曰：‘诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫。如孔氏之门人用赋也，则贾谊登堂，相如入室矣，如其不用何！’”显然，刘歆接受并重申了扬雄的“诗人之赋丽以则”的赋学批评观，强调讽谏的重要性。

刘氏父子是正统的儒者，其强调讽谏的观念与其作品中的表现是一致的。《汉书・刘向传》称其 “既冠，以行修饬擢为谏大夫。是时，宣帝循武帝故事，招选名儒俊材置左右。更生以通达能属文辞，与王褒、张子侨等并进对，献赋颂凡数十篇。”《艺文志》载“刘向赋三十三篇”，刘向以文章显，但其赋作大多亡佚，《请雨华山赋》“阙讹难读”（《古文苑》题注）、《雅琴赋》仅存残句，《芳松枕赋》、《麒麟角杖赋》、《合赋》、《行过江上弋雁赋》、《行弋赋》、《弋雌得雄赋》在《北堂书钞》或《太平御览》等类书中仅有存目。完整的赋作仅有“追思屈原忠信之节”的《九叹》（王逸注）， 但是其借故讽今的倾向十分明显，在《愍命》一篇中，作者直接援引汉初韩信的故实：“韩信蒙于介胄兮，行夫将而攻城”，王逸注：“言使韩信猛将被铠兜鍪，守于屯阵，藏其智谋。令行伍怯夫反为将军而攻城，必失利而无功也。”除此之外，刘向的《列女传》、《新序》、《说苑》等书，也是其“言得失，陈法戒”、“以助观览，补遗阙”之作，对此，班固有明确的交待：“向睹俗弥奢淫，而赵、卫之属起微贱，逾礼制。向以为王教由内及外，自近者始。故采取《诗》、《书》所载贤妃贞妇，兴国显家可法则，及孽嬖乱亡者，序次为《列女传》，凡八篇，以戒天子。及采传记行事，著《新序》、《说苑》凡五十篇奏之。数上疏言得失，陈法戒。书数十上，以助观览，补遗阙。上虽不能尽用，然内嘉其言，常嗟叹之。”（《汉书》卷三十六《楚元王传》）

刘歆，“少以通《诗》、《书》能属文召见成帝，待诏宦者署，为黄门郎。河平中，受诏与父向领校秘书，讲六艺传记，诸子、诗赋、数术、方技，无所不究。向死后，歆复为中垒校尉。”刘歆的赋作，《汉书・艺文志》中没有著录，今存《遂初赋》、《灯赋》，《甘泉宫赋》。《甘泉宫赋》已残，《遂初赋》、《灯赋》具有明显的针砭时政、隐喻现实的倾向。

[①]《文心雕龙・辨骚》：“及汉宣嗟叹，以为皆合经术；扬雄讽味，亦言体同诗雅。”
[②] 鲁迅：《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》第9卷，人民文学出版社，2005年，第386页。

由以上分析可以看出，在《诗赋略序》对行人赋诗—贤人失志之赋（荀子、屈原）—宋玉、唐勒、枚乘、司马相如、扬雄之赋这三个阶段的划分中，强调赋为古诗之流，强调“讽谏”是《诗赋略序》所表现出的中心观念。“不歌而诵谓之赋”，系出自刘向《别录》。刘歆《七略》沿承了刘向的观点，通过先秦的“赋诗”制度把诗与赋进行了系联，指出赋的兴起，乃是出于诗学的崩坏。受扬雄的影响，刘歆坚持“丽则”、“丽淫”的标准，将屈、荀之赋划为“诗人之赋”，将宋玉、景差以至汉代的扬雄之赋，划为“辞人之赋”。他所关注的，依然是诗的讽谕传统在后世的揄扬或失坠，他要坚持的，依然是要高扬《诗》的讽谕传统这面宗经的旗帜。

四、关于“不歌而诵”的文学史意义

上面我们已经分析过，“不歌而诵谓之赋”原出自刘向的《别录》。而刘向既谓之“传曰”，根据我们以上对“传曰”用例的分析，则这句话应该旧已有之，只是今天我们从文献上已不知其所出。“登高能赋可以为大夫”，则出自《毛诗·鄘风·定之方中传》：“故建邦能命龟，田能施命，作器能铭，使能造命，升高能赋，师旅能誓，山川能说，丧纪能诔，祭祀能语，君子能此九者，可谓有德音，可以为大夫。”何谓“登高能赋”？孔颖达《毛诗正义》：“升高能赋者，谓升高有所见，能为诗赋其形状，铺陈其事势也。” 左思《三都赋序》：“升高能赋者，颂其所见也。”《韩诗外传》卷七：“孔子游于景山之上，子路、子贡、颜渊从。孔子曰：‘君子登高必赋，小子愿者何期？ 丘将启汝。’”①以上所引的材料，都说明所谓登高必赋，都是登高赋其所见的意思。甚至在后世“登高”成为了辞赋的替代语。②但在《艺文志》中，这段话的背景显然指的是春秋时期的“赋诗言志”。苏轼在《谢梅龙图书》中也曾引用过“传曰：登高能赋，可以为大夫”一语：“轼闻古之君子，欲知是人也，则观之以言。言之不足以尽也，则使之赋诗以观其志。春秋之世，士大夫皆用此以卜其人之休咎，死生之间，而其应若影响符节之密。夫以终身之事而决于一诗，岂其诚发于中而不能以自蔽邪？《传》曰：‘登高能赋，可以为大夫矣。’古之所以取人者，何其简且约也。后之世风俗薄恶，惭不可信。(《苏轼集》卷七十五)，虽然意义不够醒豁，但苏轼显然也将这句话与春秋时期的“赋诗言志”进行了系联，这是毫无疑义的。章太炎指出：“登高孰谓？谓坛堂之上，揖让之时。赋者孰谓？谓微言相感，歌诗必类。是故‘九能’有赋无诗，明其互见。” ③章氏之说，可谓深得体要。

综括看来，《艺文志》中的这段话，其真正所指乃是《左传》中的“赋诗言志”，因此，“不歌而诵谓之赋”之“赋”，与“赋诗言志”之“赋”，完全同义。

《左传》中“赋诗言志”的主体是参加朝聘、燕享等外交场合的诸侯和公卿大夫，按照郑玄的说法，“赋诗者，或造篇，或诵古”(《诗经·小雅·常棣》孔疏引郑玄语)，但无论是作新诗还是诵旧篇，其共同点都是出之以口诵。如果说《艺文志·诗赋略序》的本意在于将

---

① 屈守元：《韩诗外传笺疏》，巴蜀书社，1996年，第656页。

② [梁]僧祐：《出三藏记集》卷十二《齐竟陵王世子抚军巴陵王法集序》：“雅好辞赋，允登高之才。观其摛赋经声（按：巴陵王有《经声赋》之作）、述颂绣像(按：巴陵王有《绣佛颂》之作)、千佛愿文（按：巴陵王有《造千佛愿》之作）、舍身弘誓（按：巴陵王有《舍身序并愿》之作）、四城九相之诗（按：巴陵王有《四城门诗四首》、《为会稽西方寺作禅图九相咏十首》之作）、释迦十圣之赞（按：巴陵王有《释迦赞》、《十弟子赞》之作），并英华自凝，新声间出。

③ 章太炎：《国故论衡》，华东师范大学出版社，2003年，第87页。

赋这种文体同“赋诗言志”之赋进行系联，表明的是其赋为“古诗之流”的宗经观念。至于特定仪式下的口诵之赋，如何变成了文体之赋？这不是《诗赋略》所涉及的问题，因而也不是我们讨论的对象。

“不歌而诵谓之赋”，统观《诗赋略》的编排体例，诗与赋之间的界限，泾渭分明，而导致诗赋划疆分野的界限，就是“歌”与“诵”。那么，何谓“歌”？何谓“诵”？

《诗赋略》中的“诗”，所录“歌诗二十八家，三百一十四篇”，都可入乐歌唱，赋是“不歌而诵”的，是不入乐的，这是后世学人的共识。 “不歌而诵谓之赋”之“赋”，与春秋时代的“赋诗言志”之“赋”相同，在传播方式上都是不入乐的口诵。从《汉书》中我们也可以找到赋为口诵的例子：

1. 王褒字子渊，蜀人也。宣帝时修武帝故事，讲论六艺群书，博尽奇异之好，征能为《楚辞》九江被公，召见诵读，益召高材刘向、张子侨、华龙、柳褒等待诏金马门。(《汉书》卷六十四下《王褒传》)

2. 其后太子体不安，苦忽忽善忘，不乐。诏使褒等皆之太子宫虞侍太子，朝夕诵读奇文及所自造作。疾平复，乃归。太子喜褒所为《甘泉》及《洞箫》颂，令后宫贵人左右皆诵读之。(《汉书》卷六十四下《王褒传》)

3. 大将军凤用事，上遂谦让无所颛。左右常荐光禄大夫刘向少子歆通达有异材。上（指汉成帝）召见歆，诵读诗赋，甚说之，欲以为中常侍，召取衣冠。(《汉书》卷九十八《元后传》)

诵赋的例子，在三国时代依然存在。《三国志》 卷四十《蜀书·刘琰传》：“刘琰字威硕，鲁国人也。……车服饮食，号为侈靡，侍婢数十，皆能为声乐，又悉教诵读《鲁灵光殿赋》。”由此，我们也可以理解，原本是用于歌舞之乐的《九歌》在《诗赋略》中之所以被归入赋，究其原因，应当是此时的《九歌》已不可歌，而只能用于诵了。上述汉宣帝召九江被公诵读楚辞，也可以从另一个侧面证实作为文体之赋的汉赋，以口诵为其传播方式的这一结论。“诵”、“读”连称，更说明“诵”其实就是有一定腔调和节奏的“读”。楚辞的诵读方式，至隋犹传。《隋书》卷三十五《经籍志》载：“(《楚辞》）隋时有释道骞善读之，能为楚声，音韵清切，至今传楚声者，皆祖骞公之音。”朱熹《楚辞集注》祖其说：“又有僧道骞者，能为楚声之读，今亦漫不复存，无以考其说之得失。” 从传播方式上来看，诗、乐、舞三位一体，古已有之。《墨子·公孟》：“颂诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”又《史记》卷四十七《孔子世家》：“三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音。”《诗》既可咏诵，也可配乐舞歌唱。而春秋时代的“赋诗言志”，可以上溯到周代之前的“蒙诵”制度。《周礼·春官宗伯》：“瞽蒙掌播鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟。掌九德六诗之歌，以役大师。”郑众注：“讽诵诗，主诵《诗》以刺君过。”显然，在汉儒看来，诵诗的目的，就是为了箴诫君王，补察时政。这样的观念，在《左传》和《国语》中都可以找到依据。《左传》襄公十四年：“自王以下，各有父兄子弟以补察其政。史为书，瞽为诗，工诵箴谏。”又《国语·周语》云：“故天子听政，使公卿列士献诗，瞽献典，史献书，师箴，瞍赋，蒙诵。”以上材料都清晰地说明了“蒙诵”制度的存在及其讽谏功能。

我们已经说过，春秋时代的“赋诗言志”，无论是创作新篇还是诵读旧辞，都是出之以口诵。按诸《诗赋略序》所言的行人赋诗—贤人失志之赋（荀子、屈原）—宋玉、唐勒、枚

乘、司马相如、扬雄之赋，从《诗经》到楚辞到汉赋，经历的恰好是一个由诗隐于乐到赋从音乐中独立出来、并以口诵为其表现形态的过程。这一过程的展开，又是和作品篇幅的渐事扩张、文辞修饰色彩的增强互为表里的，而楚辞是标志这一转变过程的关键。在屈原的作品中，按照文辞与音乐的关系，可分为三种类型：一、《九歌》是用来演唱、配以舞蹈的乐歌。二、《九章》、《离骚》等除去“倡曰”、“少歌曰”、“乱曰”等音乐性标志的段落之外，其余的部分，应该都是不可歌也不入乐的。三、《天问》则是完全不可歌的。到宋玉、唐勒、枚乘、司马相如、扬雄等人的赋作，则完全变为“不歌而诵”的赋了。这说明，从文学的传播方式入手，探讨赋的成因，也是一个很好的切入点。

总而言之，刘氏父子的赋学批评，没有脱离“赋者古诗之流”的阐释框架，自然有其局限性，在本质上依然是一种宗经的文学观，或者说它本身就是对这一观点最有代表性的阐释。刘氏父子的赋学批评不仅注意到了文化背景与创作主体的关联，更重要的是在批评方法上确立了融文学批评于历史背景的考察之中这一双重观照维度，开创了史、论结合这一批评范式。后世的挚虞、刘勰等人的赋论，继承了这一传统，并使辞赋批评在理论形态上日臻完善。“不歌而诵谓之赋”，在刘向、刘歆、班固看来，这是赋之为赋的基本特征，并由此划开了“歌”与“诵”的分野，也是《艺文志》划分歌诗与辞赋这两种文体的最基本的标准。尽管这种标准所着眼的仅仅是传播形式，而不是文体内部的基本特征。

以今天的观点来看，诗与赋是汉代两种截然不同的文体样式，它们的分别不仅仅在于诵读或入乐可歌与否，但在汉代人看来，它们的分别恰恰就在于此。《诗赋略》着眼于传播形式而非着眼于文体的内部特征，这使得其辞赋分类在操作方法上显得过于简单，甚至不免有龃龉难安之处。另外，尤其值得注意的是，《诗赋略》把《成相杂辞》、《隐书》这两种起于民间、盛于民间的文体样式归入赋类，说明刘氏父子包括班固在内注意到了赋与民间文学之间的密切关联，这也为我们探讨赋的源流提供了一个有益的视角。

赋为“古诗之流”，且诗“歌”赋“诵”，这是贯穿《诗赋略》中的两个基本观念，前者着眼于源流，有宗经的局限；后者着眼于传播,歌、诵二项对立的分类方法甚至难免有过于简单之处。但《诗赋略》的单独析出，这一事实本身说明，汉人已意识到了诗赋与一般学术著作的不同。赋体四类的区分，更显示出从某一类文体当中把握不同作品特征的努力和倾向，进而为魏晋时代“文的自觉”与文体辨析意识的明晰化埋下了深刻的伏笔。

开“破体为文”之先声

——汉魏六朝俳谐文的文体特征及意蕴

中山大学中文系　陈玉强

摘　要: 俳谐文兴盛于汉魏六朝时期，其文体特征主要有二：一是“破体为文”，即打破某一体裁的内容与形式的要求，在破坏此一文体的基础上，达到它寓谐于庄的审美效果。俳谐文并非完全是“空戏滑稽”，它们通过破体，借势、借力，达到寄寓社会批判和嘲讽的目的。汉魏六朝俳谐文对于后世破体为文的创作产生了巨大的影响，开了唐宋以降破体为文的先声。二是“以俗为雅”，一方面俳谐文在俗谑中有所雅寓，另一方面也强调对文学性的追求。俳谐文“以俗为雅”，从其文体发展过程来看，是为了寻求更大的生存合法性；从文学策略上来说，是为了达到新奇的效果。俳谐文大都是游戏性地模仿其他文体，与巴赫金提出的“讽拟体”十分相似。

关键词:　俳谐文　破体为文　以俗为雅　文体特征　意蕴

“破体”原是书法术语，指不同于正体的写法。文学上的破体指的是破坏旧的文体，创立新的文体，或借用旧名，创立一种新的表达法，或打破旧的表达法，另立新名。[①]比如贾谊《过秦论》、陆机《辩亡论》都称为论，但写得象赋。明代孙鑛指出：“长卿《子虚》，已乖屈宋；苏李五言，宁规四《诗》？《屈原传》不类序乎？《贷殖传》不类志乎？《扬子云赞》非传乎？《昔昔盐》非排律乎？故能废前法者乃为雄。”(《孙月峰先生全集》卷九《与余君房论文书》)《史记·屈原传》、《史记·货殖列传》都称为传，但写得象序或志；而《扬子云赞》虽题为赞，但写得实际象传。孙鑛提出的“故能废前法者乃为雄”，是对“破体”精神的推崇。

在中国文学史上，有一种独特的、专意于“破体为文”的文学作品——俳谐文。在汉魏六朝时期，俳谐文已经被列为一种文体。司马迁在《史记》中专列了“滑稽列传”，姚察云“滑稽犹俳谐也”。刘勰《文心雕龙·谐隐》把俳谐作为一种体裁。萧子显《南齐书》卷五二《文学传论》列举了诗、赋等八类体裁，俳谐也在其中：“王褒《僮约》，束皙发蒙，滑稽之流，亦可奇伟。”宋代郑樵《通志·艺文略》有“楚辞、别集、总集、诗总集、赋、赞颂、箴铭、碑碣、制诰、表章、启事、四六、军书、案判、刀笔、俳谐、奏议、论、策、书、文史、诗评”二十二类，郑樵把“俳谐”与“奏议”、“论”、“策”等文体并称，指出“俳谐文三卷、俳谐文十卷（袁淑撰)……俳谐一种，五部十六卷”，显然他把俳谐作为一种文章体裁，而所列俳谐文的作者正是刘宋袁淑。除了袁淑的《俳谐文》之外，见于记载的还有梁代《续

[①] 参见周振甫《文章例话》，中国青年出版社 1983 年版，第 213 页。

俳谐文集》十卷、沈宗之《俳谐文》一卷。

目前，对于汉魏六朝俳谐文的研究成果尚不多，其文体特点和价值尚没有得到充分的揭示。本文尝试对汉魏六朝俳谐文的特征及意蕴进行初步探讨。

一

晚清孙德谦《六朝丽指》云："吾试略言之，有诡更文体者，如韦琳之有《鳝表》，袁阳源之有《鸡九锡文》，并《劝进》。是虽出于游戏，然亦力趋新奇，而不自觉其讹焉者也。"所谓"诡更文体"，即破体。"破体为文"正是汉魏六朝俳谐文的文体特征之一。孙德谦所举后梁韦琳的《鳝表》、刘宋袁淑的《鸡九锡文》、《劝进笺》都是南北朝时期俳谐文的代表。

韦琳的《鳝表》见引于《酉阳杂俎》卷七：

> 臣鳝言：伏见除书，以臣为粽熬将军、油蒸校尉、臛州刺史，脯腊如故。肃承将命，含灰屏息。凭笼临鼎，载兢载惕。臣美愧夏鳣，味惭冬鲤。常怀鲐腹之诮，每惧鳖岩之讥。是以漱流湖底，枕石泥中。不意高赏殊私，曲蒙钩拔，遂得超升绮席，忝预玉盘。远厕玳筵，猥颁象箸，泽覃紫篝，恩加黄腹。方当鸣姜动椒，纡苏佩傥。轻瓢才动，则枢盘如烟；浓汁暂停，则兰肴成列。宛转绿齑之中，逍遥朱唇之内。御恩噬泽，九殒弗辞。不任屏营之诚，谨列铜枪门，奉表以闻。"诏答曰："省表具知，卿池沼搢绅，陂渠俊乂。穿蒲入荇，肥滑有闻。允堪兹选，无劳谢也。"

表是一种非常严肃的公文文体，涉及的是军国大事，《文心雕龙·章表》称"章表奏议，经国之枢机"，"言必贞明，义则弘伟"。然而，《鳝表》却对这种文体规范进行了"破体"，以非常谐谑的语气，写到鳝鱼被任命为粽熬将军、油蒸校尉、臛州刺史，感恩而向皇帝进表，自述虽隐居却"曲蒙钩拔"，得以提拔成为御膳，得到皇帝噬泽，甘愿九死不辞。鳝鱼俨然人臣口气，皇帝的诏答也是非常滑稽，以搢绅、俊乂称赞鳝鱼，说给它封官是应当的，不用客气。《鳝表》有意用上了"不任屏营"一类的表文文末常用语，加重了寓谐于庄的色彩。

袁淑的《鸡九锡文》并《劝进笺》见引于《艺文类聚》卷九十一：

> 维神爵元年，岁在辛酉，八月己酉朔，十三日丁酉，帝颛顼遣征西大将军下雉公王凤、西中郎将白门侯扁鹊，咨尔浚鸡山子：维君天姿英茂，乘机晨鸣，虽风雨之如晦，抗不已之奇声。今以君为使持节金西蛮校尉西河太守，以扬州之会稽封君为会稽公，以前浚鸡山为汤沐邑。君其祇承予命，使西海之水如带，浚鸡之山如砺，国以永存，爰及苗裔。浚山侍郎丁鸿、舍人凫亭男梁鸿、郎中苏鹄死罪。伏惟君德着朝野，勋加鹓鹭，故天王凤皇，特锡位封，令凤鹊等在栖外，愿时拜受，不胜欣豫之情，谨诣栖下以闻。

严可均《全宋文》卷四十四将"浚山侍郎丁鸿"以下别题为《劝进笺》。"九锡"是天子赐予功臣的最高礼遇，"诸侯之有德，天子锡之，一锡车马，再锡衣服，三锡虎贲，四锡乐器，五锡纳陛，六锡朱户，七锡弓矢，八锡铁钺，九锡秬鬯。"[1]九锡文和劝进笺事关重大，一般是不轻易作的，陆机曾因拟九锡文获罪，差点丧命（《晋书》卷五十九）。六朝的改朝换

[1] 萧统《文选》李善注引，中华书局1977年版，第499页。

代，常常从权臣诈得九锡开始，合谋者反复劝进，最后逼皇帝禅位。故而，九锡文和劝进笺这两种文体是有相当政治风险的。两种文体的庄重严肃可想而知。袁淑的《鸡九锡文》、《劝进笺》却是非常滑稽地写颛顼赐“鸡”以九锡，封鸡为“会稽公”，描写鸡“天姿英茂，乘机晨鸣。虽风雨之如晦，抗不已之奇声”，令人忍俊不禁。

袁淑除《鸡九锡文》、《劝进笺》外，尚有《驴山公九锡文》、《大兰王九锡文》、《常山王九命文》等俳谐文，《隋书·经籍志》著录了袁淑《诽谐文》十卷，今存上述五篇。在这几篇俳谐文中，袁淑模拟朝廷公文，册封恩赏鸡、驴、猪、蛇，勾画出一幕幕滑稽的场面，从而对九锡文、劝进笺等文体进行了“破体”。

汉魏六朝时期，除了上述孙德谦所举韦琳、袁淑的俳谐文外，尚有许多“破体为文”的俳谐文，比如汉代王褒《僮约》、石崇《奴券》、晋弘君举《食檄》、乔道元《与天公笺》、齐孔稚珪《北山移文》、梁吴均《食移》、《檄江神责周穆王璧》等是对契约、檄、笺、移文等文体的破体。可以说，在俳谐文兴盛的汉魏六朝，形成了一股破体为文的热潮。

俳谐文本身没有固定的文体，《魏晋南北朝文体学》称之为“文体的寄居蟹”[①]。这种说法，抓住了俳谐文的“寄居”特性。但笔者认为，用“破体为文”来描述俳谐文，更能体现出俳谐文在文体学上的意义。可以说，俳谐文的文体特点之一就是“破体”，即打破某一体裁的内容与形式的要求，在破坏此一文体的基础上，达到它寓谐于庄的审美效果。比如《鸡九锡文》就是对九锡文这种文体的“破体”。九锡文的内容是庄重的，而《鸡九锡文》，赐鸡九赐，从内容上来说，是一种解构。从形式上来说，九锡文不用韵，而《鸡九锡文》却用韵。这种有意地对文体内容与形式的解构，并非是不懂文章体制的结果，而是出现在文体比较成熟的时候。汉魏六朝时，九锡文已经定型，俳谐文再对人们的“尊体”进行一次破体，这样才能引起会心的微笑。如果某种文体尚不成熟，在没有“尊体”的基础时，而对之进行“破体”，就很难达到俳谐的效果。因此，俳谐文“破体”的前提，是某一文体已经成为“体”。

值得注意的是，汉魏六朝正是辨体的高潮期，陆机、曹丕、挚虞、刘勰等人都致力于精细的辨体，此期也有了文笔之辨。与这股辨体潮流相悖的是，俳谐文却崇尚“破体”，有意地对“辨体”行为进行戏拟，这是对“尊体”的反叛与解构。借助这种形式上的解构，达到的是内容上的批判和嘲讽。俳谐文的主要目标并不在于解构文体，“破体”只是借力，这并非是俳谐文的根本目标所在，俳谐文另有所图的是，借“破体”来进行社会批判和嘲讽，这才是俳谐文的真正价值所在。

二

明王骥德《曲律·论俳谐》云：“俳谐之曲，东方滑稽之流也。非绝颖之姿，绝俊之笔，又运以绝圆之机，不得易作。著不得一个太文字，又著不得一句张打油语；须以俗为雅，而一语之出辄令人绝倒，乃妙。”王骥德虽说的是俳谐戏，但他总结俳谐“以俗为雅”乃妙的观点，却是俳谐文的共性。

---

① 参见李士彪《魏晋南北朝文体学》，上海古籍出版社 2004 年版，第 161 页。

俳谐文因其戏谑调笑，解构庄重，故而本质上是“俗”的。刘勰早已指出“谐之言皆也，辞浅会俗，皆悦笑也”，俳谐文“本体不雅，其流易弊”（《文心雕龙·谐隐》）。钱钟书先生也指出：“夫俳谐之文，每以‘鄙俗’逞能，噱笑策勋。”[①]《说文解字》：“俳，戏也。”段玉裁注：“以其戏言之谓之俳，以其音乐言之谓之倡，亦谓之优，其实一物也。”俳谐文其实来源于中国古代俳优的言语行为。古代俳优专职从事歌舞乐和杂戏，《韩非子·难三》：“俳优侏儒固人主之所与燕也。”俳优作为宫廷弄臣，不过是伎艺娱人，司马相如《上林赋》：“俳优侏儒，狄鞮之倡，所以娱耳目乐心意者。”但是俳优也进行劝谏，刘勰《文心雕龙·谐隐》：“优旃之讽漆城，优孟之谏葬马，并谲辞饰说，抑止昏暴。是以子长编史，列传滑稽，以其辞虽倾迴，意归义正也。”优旃、优孟等优人的讽谏只能称是俳谐语，尚不是俳谐文，汉代以前俳谐语较多，俳谐文则很少。由优旃、优孟等优人的讽谏之语，发展而为汉魏六朝文人创作的俳谐文，刘勰指出了俳谐文的发展演变轨迹。

可以说，俳谐文“以俗为雅”的第一个特点，就是在俗谑中有所雅寓。汉魏六朝俳谐文在解构中有所建构，建构起了俳谐精神的新的发展空间，它们通过破体为文，借势、借力，达到了寄寓社会批判和嘲讽的目的。俳谐文虽以鸡、驴、猪、蛇，甚至虾蟆、蚤虱等恶俗之物来“破”庄重文体，但语言形式却大都华丽，并不鄙俗。而且内容上也并非完全“空戏滑稽”，常常是俗谑中寄寓了特定的批评内容。刘勰《文心雕龙·谐隐》认为“内怨为俳”，俳谐文虽然“嗤戏形貌”，但“会义适时，颇益讽诫”。钱钟书先生指出：“《新五代史·东汉世家》记刘旻为‘黄骝治厩，饰以金银，食以三品料，号‘自在将军’，实有其事。则袁文之封鸡、驴为上公，赉豕、蛇以锡命，虽戏语乎，亦何妨视嘻笑为怒骂也！”[②]这些都是非常中的的观点。

汉魏六朝俳谐文的文人化与文学化，使俳谐日渐摆脱了俳优系统。从本质上来说，俳谐精神是上古流传下来的一种可贵的社会批判的精神遗产，然而最初却与俳优联系在一起，地位低下。自汉代以来，俳谐精神逐渐与文学联姻，不过，汉赋家虽被汉武帝推崇，封官受禄，但始终在统治者眼中不过是类似俳优的角色，比如班固《汉书·严助等传》认为，东方朔“不根持论”使得汉武帝“颇俳优畜之”。魏晋以来，人们的主体意识日益高扬，玄学兴起，清谈盛行。思想的解放，政局的动乱，都在促使着俳谐精神与文学的进一步结合，借破体为文而寄寓社会批判和嘲讽的俳谐文也日益兴起。曹丕《典论·论文》：“孔融体气高妙，有过人者，然不能持论，理不胜词，以至乎杂以嘲戏。”《文心雕龙·论说》篇：“孔融《孝廉》，但谈嘲戏。”孔融嘲戏曹操的《与曹公书啁征乌桓》、《难曹公表制酒禁书》等都体现了强烈的批判意识。

俳谐文“以俗为雅”的另一个典型特点，就是对文学性的强调。至六朝时，俳谐文的文学性进一步强化。《太平广记》卷二四六记载，梁武帝萧衍曾与朝臣一起作五言叠韵诗，萧衍曰：“后牖有榴柳。”刘孝绰曰：“梁王长康强。”沈约曰：“偏眠船舷边。”庾肩吾曰：“载匕每碍埭。”四人的诗句均属文雅。至何逊，则曰“暯苏姑枯卢”，由于用语粗俗，萧衍斥之

[①] 钱钟书《管锥编》第四册，中华书局 1979 年版，第 1498 页。
[②] 钱钟书《管锥编》第四册，第 1311 页。

“何逊不逊”。南朝文人崇尚文雅可见一斑。李炳海先生曾对比了南朝和北朝文人的不同审美趣味，指出北朝少数民族带有浓厚的原始遗风，人与人的关系比较随便，等级还不甚分明，由此导致社会戏谑风气的盛行。[①]南朝人俳谐尚雅，北朝人俳谐尚俗，虽然风格不一，但总归是俳谐文兴盛发达起来。其中尤其值得称道的是，南朝文人的俳谐文“以俗为雅”，有意识地提高了俳谐文的文学品位。据王运熙先生的研究，汉魏六朝，诙谐文章风行，这类作品除一部分叫赋外，还用了文、券、笺、表、论、说等其他名称，但性质上大抵还是赋体，内容多叙事，喜铺陈，句式比较整齐，多四言句，常常协韵。[②]一些对庄重的公文体裁加以摹拟的俳谐文，如《鸡九锡文》、《驴山公九锡文》、《食檄》、《北山移文》等，都采取韵语的形式。九锡文、檄、移这些体裁属于“笔”的范畴，是不用韵的。俳谐文刻意摹拟公文的游戏状态，体现出俳谐文的特质，从而完成体裁转换。[③]

俳谐文“以俗为雅”，从其文体发展过程来看，是为了寻求更大的生存合法性。汉魏六朝俳谐精神的文人化与文学化的结果是，它要寻找到不同于俳优的精神偶像与血脉。文人们开始排斥俳优，“自魏代以来，颇非俳优”（《文心雕龙•谐隐》）。后来，韩愈“以文为戏”屡遭责难，他于是在为其俳谐文辨时，提出夫子犹有所戏，最终将孔子确定为俳谐的最早的精神偶像，“体裁模式，通过用韵，由“笔”变“文”，其体裁亦随之发生变化，脱离了实用性，进入到戏而不谑”成为一种准则。韩愈《送穷文》中提出“惟乖于时，乃于天通”，也是旨在为俳谐文寻找终极的合法性。

从文学策略上来说，俳谐文“以俗为雅”也是为了达到新奇的效果。俳谐文的兴盛，与汉晋六朝文学追求新奇是分不开的。汉代俳谐文常常寄居于赋体之中，比如扬雄《逐贫赋》、张衡《髑髅赋》、蔡邕《短人赋》、张超《诮青衣赋》等。汉赋出现在儒学大行其道的时代，然而它展现的却不是儒家的“中和”，而是一种铺张扬厉、辞采华茂的奇崛。魏晋时代的人物品评也尚新奇，比如魏代刘邵《人物志》提出“乃尤物不世见，而奇逸美异也”；刘宋刘义庆《世说新语•贤媛》记载许允的妻子奇丑无比，却获得了丈夫的敬重。刘义庆甚至提出“求英奇于仄陋，采贤俊于岩穴”（《世说新语•言语》）。这股尚新奇之风也出现在文学领域，刘勰将“新奇”列为“八体”之一，指出“新奇者，摈古竞今，危侧趣诡者也”（《文心雕龙•体性》）。虽然“雅与奇反”、奇与正反，但“必兼解以俱通”（《文心雕龙•定势》）。汉魏六朝文学尚新奇，推动了俳谐文的涌现。文人们在追逐新奇的过程中，不满意于俳谐形式之通俗，而有意“以俗为雅”，将丑物怪物秽物接引到文学体裁之中，以寻求最大限度的新奇。齐卞彬《蝦蟆赋》、《蚤虱赋》、《禽兽决录目》、北魏元顺《蝇赋》、卢元明《剧鼠赋》等纷纷登场。然而这些俳谐文却语言优美，比如刘勰评价扬雄《解嘲》时说“杂以谐谑，回环自释，颇亦为工”（《文心雕龙•杂文》）。这种内容与形式的巨大反差，使俳谐文获得了独特的审美效果。所以，孙德谦说：“韦琳之有《鳝表》，袁阳源之有《鸡九锡文》，并《劝进》。是虽出

[①] 参见李炳海《民族融合与中国古代文学》，东北师范大学出版社 1997 年版，第 173~179 页。
[②] 王运熙《汉魏六朝的四言体通俗韵文》，载《当代学者自选文库：王运熙卷》，安徽教育出版社 1998 年版，第 81 页。
[③] 参见李士彪《魏晋南北朝文体学》，第 171 页。

于游戏，然亦力趋新奇，而不自觉其讹焉者也。”（《六朝丽指》）。

三

汉魏六朝俳谐文对韩愈、柳宗元等唐宋文章大家的影响是很深远的，可以说是开了唐宋以降破体为文的先声。韩愈《毛颖传》、《送穷文》，柳宗元《乞巧文》，黄庭坚《跛奚移文》，某种程度上来说，都受到了汉魏六朝俳谐文的影响。比如韩愈的《毛颖传》，首次为毛笔立传，说秦始皇拜毛笔为中书令。这是对史传文体的“破体”。宋叶梦得《避署录话》指出：“韩退之作《毛颖传》，此本南朝俳谐文《驴九锡》、《鸡九锡》之类而小变之耳。谐俳文虽出于游戏，实以讥切当世封爵之滥。”孙德谦《六朝丽指》更加详细地指出了唐宋以来俳谐文，是“六朝有开在先”的：

> 司马迁作《史记》，创立《滑稽列传》，而《文心雕龙》以《谐隐》为专篇。知文体之中，故有用游戏者矣。昌黎《毛颖传》，学者多称之。其后承流而作者不可殚述。吾观六朝时，如陶通明《授陆敬游十赉文》、袁阳源《鸡九锡文》并《劝进》；韦琳《鳝表》、沈休文《修竹弹甘蕉文》、吴叔庠《檄江神责周穆王璧》、孔德璋《北山移文》，此皆游戏文字，昭明入选不加区别，德璋一篇乃与正文相厕，亦其失乎？若但泥体制而论韦琳之表、叔庠之檄，岂将列表、檄类耶？然后人盛誉昌黎，而六朝有开在先，恐沈、孔外，《鳝表》诸名，且有不知者矣。

宋代以后，破体为文成为一种风气，以文为诗、以文为赋、以诗为词等创作成为一种普遍的现象。[1]溯其源头，汉魏六朝俳谐文的破体创作实践，无疑是它们的先声。

值得追问的是，俳谐诗为何没有开破体为文之先声？《诗经·郑风》中《将仲子》、《山有扶苏》等篇，用戏谑嘲讽的手法写成，却并没有破体。直到唐代，杜甫才第一次在自己的诗题上明确标上了“俳谐体”，《戏作俳谐体遣闷二首》虽标俳谐体，但内容和形式上的俳谐特点并不突出，其一云：“异俗吁可怪，斯人难并居。家家养乌鬼，顿顿食黄鱼。旧识能为态，新知已暗疏。治生且耕鉴，只有不关渠。”显然，杜诗并没有破体。其后，李商隐《俳谐》诗、陆游《初秋小疾效俳谐体》、范成大《次韵魏端仁感怀俳谐体》、《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》、朱熹《苦雨用俳谐体》，虽标俳谐，也都没有形成破体。诗歌的容量十分有限， 诗歌中的俳谐并不能突出俳谐的特点，事实上，中国古代诗题中贯以“俳谐”的诗歌并不太多。元好问曾说“俳谐怒骂岂诗宜”（《论诗三十首》），从文体学的角度来看，有一定的合理性。

在诗中用俳谐，很容易就落入打油诗的窠臼。明代杨慎《升庵诗话》把打油诗同覆窠体、俳谐体、钉铰诗并列：“江南呼浅俗之词曰覆窠，犹今云打油也。杜公谓之俳谐体。”明代徐师曾《文体明辨序说》也说：“《诗·卫风·淇奥》篇云：‘善戏谑兮，不为虐兮’，此谓言语之间耳。后人因此演而为诗，故有俳谐体、风人体、诸言体、诸意体、字谜体、禽言体。虽含讽谕，实则诙谐，盖皆以文滑稽尔，不足取也。”并在下文释“俳谐体”云“谓谑语也”。

---

[1] 参见吴承学《从破体为文看古人审美的价值取向》，《学术研究》，1989 年第 5 期。

可见俳谐体诗，在古人看来类同于打油诗，只是在诗句中用谑语而已，没有明显的破体现象。俳谐诗之所以难以形成“破体”现象，正在于诗歌的容量限制，使之难以在诗中形成有效的戏拟。俳谐词、小说、戏曲的形成均晚于俳谐文，事实上，汉魏六朝俳谐文对文体学的影响不仅在于破体，同时也有建构，比如俳谐渗入到唐传奇、诗歌、戏曲之中，形成了尚奇文学的多种形态。

以“破体为文”为特征的俳谐文，大都是游戏性地模仿其他文体，这种特点与俄国现代文学理论大师巴赫金提出的“讽拟体”十分相似。巴赫金正是在研究中世纪滑稽文学的过程中，提出了“讽拟体”的概念。中世纪诙谐文学中有大量的戏仿体作品，它们戏仿了弥撒、祷文、圣歌、圣诗、遗嘱、墓志铭、宗教会议决议等文体，巴赫金称之为“神圣的戏仿”。[①] 比如，巴赫金所例举的戏仿体遗嘱有《猪的遗嘱》、《驴的遗嘱》等，这与汉魏六朝的《鳝表》、《鸡九锡文》、《驴山公九锡文》等俳谐文有异曲同工之处。与一般的模仿不同的是，戏仿是一种旨在颠覆模仿对象的模仿。汉魏六朝俳谐文给鳝鱼、鸡、驴等动物封官加爵，这本身是对庄重文体的戏仿，类似于巴赫金在分析狂欢文化时所说的“加冕”。所谓“加冕”，就是“把小丑打扮成国王”。这里的“冕”象征权力、秩序、尊严、荣耀、崇高、圣洁、高贵等，给动物“加冕”实则是对“冕”的冒犯和颠覆。故而，俳谐文“破体”行为本身就具有了某种特定的社会批判性。

总而言之，汉魏六朝的俳谐文在文体学上具有较为独特的价值，俳谐文的“破体为文”，客观上导致文体特征的混淆与泯灭，以致于一些致力于辨体的著作受到迷惑，比如《文选》将一些俳谐文归入正体之中。这是需要细加辨析的。

[作者简介] 陈玉强，1974 年生。2006 年毕业于北京师范大学，获文学博士学位。现为中山大学中文系博士后。

Email:cyq2002@gmail.com

[①] 巴赫金《拉伯雷研究》，李兆林等译，河北教育出版社 1998 年版，第 17 页。

论魏晋南北朝乐府五言体的文体演变

——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系

北京大学中文系　钱志熙

五言出于汉乐府，为魏晋文人所继承，成为魏晋南北朝诗坛的主要体制。其时四言虽存而已僵化，纯为模拟之体；七言虽行而未盛，且多为歌词之作，未演化为纯粹的诗体；唯有五言独领风骚，为诗坛的主角。钟嵘所谓“五言居文词之要，是众作之有滋味者，故云会于流俗”，[①]正是揭示出五言诗居主流地位的诗坛真相。对于这一时期的五言诗艺术，虽然在以往的作家作品研究及各种类型的诗歌史研究中有不少的阐述，但正面的研究仍嫌缺少，尤其是对此期五言诗体内部存在着不同体制的问题，很少作深入的探讨。其时五言诗内部最重要的体制问题，我认为就是乐府体与徒诗体在体制、功能、取材、语言风格等多种艺术因素方面的差异的问题。可以说乐府体与徒诗体的分合关系，是构成魏晋南北朝诗学的基本问题。从几部重要的唐前诗歌总集的编纂厘分乐府与徒诗为两类的情况来看，这个问题在古代的诗歌文献的编纂者那里是相对清晰的。但是在诗歌史和诗学的层面上，对于魏晋南北朝文人五言诗创作中存在乐府体与徒诗体两大体制的分流的问题，基本上还是模糊的。因此本文提出这一问题，并尝试进行探讨。

一

魏晋五言诗，无论乐府五言，还是徒诗五言，其渊源都出于汉乐府。现在我们通过相关研究已经基本清楚，五言发生于音乐，在一个很长时间里，都是作为一种音乐歌词体存在的。西晋挚虞《文章流别论》：“五言者，‘谁谓雀无角，何以穿我屋’之属是也。于俳谐倡乐多用之。”[②]就反映了五言诗在汉晋之际仍多用于俗乐歌词的真相。但挚氏的诗体观显然倾向于复古的，即尊四言雅体而轻视此外的各种出于俗乐的体制，事实上经过汉魏之际文人作者的努力，脱离音乐体制的作为纯粹的诗体的五言诗已经成立。五言之脱离音乐而独立，其渊源究竟应该追至何时？是一个需要仔细考察的问题。一般来说，人们都将最早的五言诗追溯到班固的《咏史诗》，钟嵘《诗品序》称：“自王、扬、枚、马之徒，词赋竞爽，而吟咏靡闻。从李都尉讫班婕妤，将百年间，有妇人焉。一人而已。诗人之风，顿已缺丧。东京二百载中，惟有班固《咏史》，质木无文。”[③]李陵、班婕妤五言诗，现在一般的看法认为是托名之作。

[①] 钟嵘《诗品·序》，陈延杰《诗品注》本，人民文学出版社 1980 年，页 2。
[②] 严可均编《全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文》卷十七，中华书局 1958 年版，册 2，页 1905 下。
[③] 陈延杰《诗品注》本，页 1。

这样一来的，现在可知的文人五言诗之最早作品，就是班固的《咏史诗》。班固《咏史诗》称为“诗”，但于后世的纯诗仍有区别，因为汉魏时期，“诗”仍有歌词之一义，其时以诗名篇者，仍多为歌词之体。而班固《咏史诗》，正是模拟并时的说唱故事的乐府体而作，其体制实同于后世的“即事名篇”的新乐府。其他东汉有名氏与无名氏的五言诗，如古诗十九首之类，虽称为“古诗”，但其体制实多为歌词。只是汉末清商乐兴起，乐府风格由叙事转向抒情，而因为文人参预歌曲制作，文词艺术提高，并且多汲取诗骚意趣及词源，由此开出了魏晋文人五言诗的一派，与汉乐府五言诗俪成两流。钟嵘品录五言诗，有关汉代作品，有“古诗”、“汉都尉李陵”、“汉婕好班姬”（上品）、“汉上计秦嘉、嘉妻徐淑”（中品）、“汉令史班固”、“汉孝廉郦炎”、“汉上计赵壹”（下品）等家，将其视为文人五言的直接渊源，而对汉乐府古辞则未曾涉及。尽管上述汉人五言与音乐的离合关系我们现在尚不能完全清楚，也不能将它都看成是脱离音乐的纯粹五言，但文人五言诗与乐府之分流，的确胚孕于此。清人沈德潜已经指出这一点，其《古诗源·例言》：“风骚既息，汉人代兴，五言为标准矣。就五言中，较然两体：苏李赠答，无名氏十九首，古诗体也；《庐江小吏妻》、《羽林郎》、《陌上桑》之类，乐府体也。昭明独尚雅音，略于乐府，然措辞叙事，乐府为长。”[①]

魏晋文人的乐府体源于乐府俗乐歌词，早期建安诗人曹操、阮瑀、陈琳诸人之作，完全保持了汉乐府古质之体。乐府诗多用旧题，其选题与庀材，或多或少地受古辞的影响，形成一个自身内部衍生的题材系统。如《蒿里行》、《薤露歌》为汉丧歌，“至汉武帝时，李延年分为二曲，《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人。”[②]曹操感愤汉末时事作《薤露》、《蒿里行》，虽然没有记载是作丧歌之用，但其中的《薤露》写“贼臣持国柄，杀主灭宇京。荡覆帝基业，宗庙以燔丧。”《蒿里行》写“铠甲生虮虱，万姓以死亡。白骨露于野，千里无鸡鸣。生民百遗一，念之断人肠。”[③]一悼帝主宗庙，一哀生民万姓，正符合所谓“《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人”的旧旨，也间接可证明吴兢《乐府古题要解》所说不谬。至曹植的《薤露行》，则感慨怀王佐之才者的立功立言的理想，主题上有较大的变化，但细绎其意，如开篇即言“天地无穷极，阴阳转相因。人居一世间，忽若风吹尘”，[④]仍是从感慨生命之短暂开始，与古辞的主题仍有某种联系。又如嵇康的《代秋胡歌诗》七章，分别表现“富贵尊荣，忧患谅独多”（其一），“贫贱易居，贵盛难为工”（其二），“劳谦寡悔，忠信可久安”（其三），“役神者弊，极欲令人枯”（其四），表面看来与秋胡故事没有任何关系，但实际上正是由秋胡因富贵徇欲而致身家倾覆的悲剧而引发的人生哲理，是用老子思想来分析秋胡悲剧。最后“绝学弃智，游心于玄默”（其五），“思与王乔，乘云游八极”（其六），“徘徊钟山，息驾于曾城”（其七），则是针对前面现实人生的悲剧根源，提出理想的超现实的仙玄境界。[⑤]上述几个例子，反映了魏晋文人乐府诗与旧题的一种联系，尽管从内容上看，与旧题已经完全不同，但其间总有某种曲折复杂的联系。

[①] 沈德潜《古诗源》卷首《例言》，辽宁教育出版社 1997 年，新世纪万有文库本。
[②] 吴兢《乐府古题要解》卷上，丁福保辑《历代诗话续编》本，中华书局 1983 年版，页 25。
[③] 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》（《魏诗》卷一），中华书局 1982 年版，页 347。
[④] 《先秦汉魏晋南北朝诗》（《魏诗》卷六），页 422。
[⑤] 《先秦汉魏晋南北朝诗》（《魏诗》卷九），页 479—480。

在文体方面，早期文人乐府诗，仍然相当多继承了汉乐府的一些文体特点。其中“魏氏三祖”乐府诗，仍是入乐歌词，自然地保持入乐歌词的特点，与徒诗五言自然分流[①]。如曹操《善哉行·自惜身薄祜》虽是写主观之事，但用讲述故事的方式，正是使用乐府说唱之体，类似于后世的“道情歌”。曹丕的《折杨柳行》先侈陈神仙之事，最后加以驳斥，也是汉乐府说教之体的继承。它们的语言风格都是质直俚俗，并且结体散文，不事偶俪。曹植五言乐府，文人化程度更高，并且融合《诗》《骚》，丰辞伟像，显出词源深广的特点。但是与其五言诗感物言志不同，其乐府整体上看，仍是取材于客观，以客观寓主观。在文体方面，基本上是采用叙述体，受俗乐说唱体的影响仍然很明显。如其《怨歌行》：

为君既不易，为臣良独难。忠信事不显，乃有见疑患。周公佐成王，金縢功不刊。推心辅王室，二叔反流言。待罪居东国，泣涕常流连。皇灵大动变，震雷风且寒。拔树偃秋稼，天威不可干。素服开金縢，感悟求其端。公旦事既显，成王乃哀叹。吾欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘。[②]

作者是以说唱道古的方式来叙述周公故事。同样，曹操的四言体乐府《短歌行·西伯周昌》、《善哉行·古公亶父》也是属于说唱道古的乐府说唱体。可见咏史诗也是源于汉魏乐府的说唱道古的一类作品。曹植这种乐府诗，一反其事资偶对、骋词逞气的作风，纯用散体，不事雕藻，正是乐府五言的正体。

但是，另一方面，建安诗人乐府五言，在文体上相对于汉乐府五言来说，也产生了很大的变化。从内容方面来看，汉乐府是以客观为主，多表现社会事像，阮瑀《驾出北郭门行》、陈琳《饮马长城窟行》明显继承了这一传统。但是，曹操乐府开始较多地写主观情志，其后曹丕、曹植、曹睿继承这种做法，曹植又多使用比兴寄托的方法，开创了抒情言志的文人乐府的新传统。这种内容上的改变，使乐府在文体特点上也发生了一些变化，主要是此期的乐府诗开始讲究文词。刘勰论曹氏乐府云：“至于魏之三祖，气爽才丽，宰割词调，音靡节平。”[③]所谓气爽，是主观情志增加的结果，才丽则是注重文词的结果，刘勰这里虽然没有说到曹植，但实际是包括了他的，并且某种意义上说，曹植在“气爽才丽”方面是最的代表性的。这种“气爽才丽，宰割词调”的结果，是使建安乐府在文体上与纯粹的五言体有趋向于合流的趋势。其中尤其是曹丕的追求靡丽、曹植的追求骋词偶俪、曹睿的模拟典雅，都是对汉乐府质朴文体的一种改造。

另一方面，邺下时期，也是徒诗五言的兴盛的时期。建安七子之作，除了个别的乐府作品外，其余都是五言。曹丕《又与吴质书》称刘桢“其五言诗之善者，妙绝时人。”[④]这里的“五言诗”，应该是专指乐府之外的徒诗五言体。邺下文人的五言诗，一部分作品受到原为抒情歌曲的《古诗十九首》等汉末五言诗的影响，以言情比兴为体，如曹丕《杂诗》、徐干《情诗》、《室思五首》、王粲《杂诗·日暮游西园》、曹植《赠王粲诗·端坐苦愁思》、《杂诗

[①] 参考钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》“六（二）”“建安文人乐府诗的合乐情况”一节，大象出版社 2000 年，页 146—154。
[②] 《先秦汉魏晋南北朝诗》（《魏诗》卷六），页 426。
[③] 刘勰著、范文澜注《文心雕龙》卷二《乐府》，人民文学出版社 1958 年，页 102。
[④] 《全上古秦汉三国六朝文》（《全三国文》卷七），页 1089 下。

六首》、刘桢《赠从弟三首》等等。此外的大多数五言诗，如公宴、酬赠及表现平居生活中感怀之作等，都是直写眼前情事，无复依傍古人，可以说是最清楚地展示了文人五言诗在表现对象上不断开拓的发展趋向。这类五言诗在艺术表现上的特点，是描写性明显增加，缘情之外，兼重体物，描写日常生活内容明显增加。如刘桢《赠徐干》：

谁谓相去远，隔此西掖垣。拘限清切禁，中情无由宣。思子沉心曲，长叹不能言。起坐失次第，一日三四迁。步出北寺门，遥望西苑园。细柳夹道生，方塘含清源。轻叶随风转，飞鸟何翻翻。乖人易感动，涕下与衿连。仰视白日光，皦皦高且悬。兼烛八紘内，物类无颇偏。我独抱深感，不得与比焉。[①]

这种描写性的增加，比兴之意的减少，预示魏晋诗歌将向体物的方向发展，文体也日趋骈俪化。与乐府的题材类型受到古辞的限制不同，徒诗五言体，遵循作者自由创造的原则，或抒情言志，或体物叙事，随着诗歌艺术的发展，其题材与境界也在不断的扩大。邺下时期兴起的各种五言诗新题材，如述恩荣、狎风月的“公宴诗”、贵游诗，共同抒发情志、歌唱友情的酬赠诗，自我吟哦、具有无题诗性质的“杂诗”，在五言诗题材领域上有明显的开拓。这类徒诗五言体，在艺术的传统上，更多地是汲取《诗》、《骚》的传统，尤其是比兴的艺术传统。

当然，在文人乐府诗与五言诗创作的第一个阶段，建安诗人在创作上区分乐府五言与徒诗五言的意识还不特别明显。并且，这个时期的乐府诗，基本上还是入乐歌词，自然地保持着歌诗的文体特点，而徒诗五言则已脱离音乐。所以，建安乐府五言与徒诗五言的分流的现象，更多是由于这种客观的情况造成的。相反，在主观上，诗人们并没有刻意区分乐府五言与徒诗五言，邺下时期的乐府诗与五言诗，都有趋向壮丽、宏大、骋词尚气的作风。因此，可以说这个时期的乐府五言与徒诗五言，在文体自然分流的同时，还存在合流的现象。另外，此期的五言诗，还较多地受到乐府叙事传统的影响，其文体使用方面，散行多于偶对。可以说，在建安时期，乐府五言与徒诗五言两种体制中，乐府五言占有主导地位。

二

西晋乐府五言与徒诗五言的文体分别，情况变得更加复杂。要明瞭这一点，先得对魏晋乐府的流变做一些研究。建安乐府，相对于汉乐府来说，“事”的因素已经减少，而“言”与“意”的因素在增加，三曹乐府，内容上已经有相当的个人化，汉乐府取材客观的原则在相当程度上被削弱了。此后，继承汉乐府的取材客观的原则与文人自身诗歌创作的重在个体的言志抒情，其实构成了文人乐府诗创作中的一种矛盾的关系。魏晋之际的傅玄，因为“博学善属文，解钟律”[②]，大量模拟汉魏旧篇，重新凸显了原生乐府诗的“事”的因素，可以说坚持汉乐府取材客观的原则，试图纠正三曹乐府的过于个人化的倾向。傅玄的大部分作品，保持散直单行的叙述文体，如《苦相篇》：

[①] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《魏诗》卷三)，页 370。
[②] 《晋书》卷四十七《傅玄》，中华书局 1974 年，页 1317。

苦相身为女，卑陋难再陈。男儿当门户，堕地自生神。雄心志四海，万里望风尘。女育无欣爱，不为家所珍。长大逃深室，藏头羞见人。垂泪适他乡，忽如雨绝云。低头和颜色，素齿结朱唇。跪拜无复数，婢妾如严宾。情合同云汉，葵藿仰阳春。心乖甚水火，百恶集其身。玉颜随年变，丈夫多好新。昔为形与影，今为胡与秦。胡秦时相见，一绝逾参辰。[①]

全诗以散行为体，表现出很强的叙事性，体现傅玄乐府诗继承了汉乐府五言的文体传统的努力。但是由于原生乐府是在一个十分广阔的社会时空中产生的，傅玄作为个体诗人，不可能在取材方面拥有这么大的空间，所以他的乐府诗，除了个别作品在内容取材于现实外，大多数都是采用了改写旧题的方法，所以其叙事效果远不及汉乐府，文体也趋于僵化。另外，傅氏乐府也不可避免地受到五言诗中偶对尚丽作风的影响，相比于乐府古辞，傅玄乐府诗的文辞趋于整饬雅丽。部分作品如《有女篇·有女怀芬芳》开始追求赋法与藻饰的风格，开后来西晋乐府绮靡的风格：

有女怀芬芳，媞媞步东厢。蛾眉分翠羽，明目发清扬。丹唇翳皓齿，秀色若圭璋。巧笑露权靥，无乃古毛嫱。头按金步摇，耳系明月珰。珠环约素腕，翠羽垂鲜光。文袍缀藻黼，玉体映罗裳。容华既已艳，志节拟秋霜。徽音冠青云，声响流四方。妙哉英媛德，宜配侯与王。灵应万世合，日月时相望。媒氏陈束帛，羔雁鸣前堂。百两盈中路，起若鸾凤翔。凡夫徒踊跃，望绝殊参商。[②]

后来张华《轻薄篇》、《游猎篇》，陆机《日出东南隅行》一类铺陈词词藻的乐府诗，既是沿傅玄之流而扬其波，开出乐府五言诗赋法铺陈一体。上面两种，成为后来晋宋乐府五言的文体上的两种主种倾向，即铺陈藻饰的赋法的文体，与散直不尚藻饰的叙事的文体。但是尽管如此，傅氏乐府对汉乐府客观叙事传统的重新确立，对于这传统在后世的延续，仍然是起到关键的作用。因为，造成脱乐后的晋宋乐府五言诗与徒诗五言在文体上的分野的根本依据，就是这个来自于汉乐府的客观叙事传统。

陆机的乐府诗，总体的倾向是沿有傅张等人铺陈藻饰的赋法文体加以发展的，并且在内容上“言”和“意”因素已经多于“事”的因素，其中比现得最多是时序推迁、荣衰变化以及天道幽玄，个人无法把握自己的命运等个体的生命意识。比较傅、张的乐府诗，陆机的乐府五言的叙事功能大大的削弱。偶俪藻彩成了陆氏乐府的主要文体特征：

玉衡既已骖，羲和若飞凌。四运循环卷，寒暑自相承。冉冉年时暮，迢迢天路徵。招摇东北指，大火西南升。悲风无绝响，玄云互相仍。丰冰凭川结，零露弥天凝。年命时相逝，庆云鲜克乘。履信多愆期，思顺焉足凭。慷慨临川响，非此孰为兴。哀吟梁甫巅，叹息独抚膺。(《梁甫吟》)[③]

游客芳春林，春芳伤客心。和风飞清响，鲜云垂薄阴。蕙草饶淑气，时鸟多好音。翩翩鸣鸠羽，喈喈仓庚吟。幽兰盈通谷，长秀被高岑。女萝亦有托，蔓葛亦有寻。伤哉

[①] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《晋诗》卷一)，页555。
[②] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《晋诗》卷一)，页557。
[③] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《晋诗》卷五)，页661。

客游士，忧思一何深。目感随气草，耳悲咏时禽。寤寐多远念，缅然若飞沉。愿托归风响，寄言遗所钦。(《悲哉行》)[①]

曹植乐府已经有较多的俳偶因素，但文体上还是以叙述为主，陆机在曹氏基础上进一步偶俪化，造成一种尚修辞、重意理的乐府文体。并且为后来的谢灵运、沈约等人晋宋乐府诗作者所继承，成为汉魏乐府文体之外的新的乐府文体。但是陆氏的部分的作品中，仍然一定程度上的保存汉乐府的叙事文体，尤其是一些叙事性强的作品如《长安有狭邪行》、《饮马长城窟行》、《门有车马客行》等作品，基本上保持上汉魏五言散直的结体：

门有车马客，驾言发故乡。念君久不归，濡迹涉江湘。投袂赴门途，揽衣不及裳。拊膺携客泣，掩泪叙温凉。借门邦族间，恻怆论存亡。亲友多零落，旧齿皆凋丧。市朝互迁易，城阙或丘荒。坟垄日月多，松柏郁芒芒。天道信崇替，人生安得长。慷慨惟平生，俛仰独悲伤。[②]

在陆机五言整体上高度的俳偶雕藻的风格中，这些诗表现出的散直的，长于叙述的文体特点是很值得注意的。石崇的《王明君辞》等作品，也都是使用散直文体，堪称西晋叙事乐府的代表作。这说明在西晋诗坛五言诗普遍绮靡化的风气，乐府五言中的一部分仍然保持本色的当行叙述文体。

西晋徒诗五言体，一部分诗人与诗作仍然继承汉魏的散直文体，尤其是张载、左思两人的五言诗，造句以散直为主，修辞不尚藻饰。如张载《七哀诗》其一，虽多写景状物之词，但基本上保持散行的叙述文体。左思的《咏史八首》、《娇女诗》等以抒情叙述见长的作品，完全继承汉魏诗散行文体。其《招隐诗》、《杂诗》在内容多体物状景之笔，文体上也较多地采用俳偶的形式。潘岳的《悼亡诗》文体也是以散行为主的。陆机是一位西晋俳偶雕藻诗风的代表，但其《拟古诗十二首》，仍然较多地使用散行的文体，与上述他的乐府叙事诗多用散行的情况相近。结合上述西晋乐府诗多继承汉乐府文体的情况，可以发现，西晋五言诗的体制，仍然相当程度继承汉魏体制。但是，另一方面，就五言俳偶雕藻作风的开成来看，西晋无疑是奠定时期，陆机、张华、潘岳、张协等人的五言诗中，对仗已成为主要的修辞方法，与此相应的是状物写景的因素明显增加。

徒诗五言的对仗、雕藻、体物这几种艺术因素的增加，代表着五言诗发展基本趋向。上述几项无疑是文人诗的新的写作技术，在汉乐府里是不发达的，所以邺下以来拟乐府的对仗、雕藻因素的增加，是乐府五言受徒诗五言影响的结果。但是大量的接受徒诗五言的写作技术的结果，使乐府本身的文类与文体的特征趋向于模糊。在这同时，一种保持乐府诗文体特征的创作意识也逐渐明确起来。

三

[①] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《晋诗》卷五)，页 663。
[②] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《晋诗》卷五)，页 660。

东晋前中期是汉魏五言抒情传统衰微的时期[1]，文人拟乐府创作风气，在东晋诗坛上近于消歇。其时门阀士族沿承西晋已有的尚雅颂、尊四言的文体思想而更为变本加厉，仍视五言为俗体。西晋傅、张制作郊庙歌诗，犹多用五言及杂言，至《宋书·乐志》所载曹毗、王珣所作《晋江左宗庙歌十三首》，则全用四言雅体，可以反映此期正统的文学观念，较西晋更加崇雅。至于乐府方面，尽管西晋陆机的乐府开创了一种注重"言"、"意"，以修辞与说理见长的拟乐府作风，但并没有改变乐府源出俗乐的根本性质。至东晋中期，士族中出现"共重吴声"的现象，渐有模仿吴声歌曲的创作，乐府写作的传统才开始复苏。

东晋后期，玄言诗风趋于衰微，言志抒情、感物兴思的诗风重又兴起。其时作者如谢混、殷仲文的五言诗，大多追摹西晋潘陆以降的体制风格，而谈玄之气，未能尽除。另一方面，陶渊明崛起于寒微隐逸之际，其五言诗如《杂诗十二首》、《饮酒二十首》、《咏贫士七首》、《读山海经十三首》等，学习阮籍《咏怀》、左思《咏思》、郭璞《游仙》等体制而不以模拟为能，从诗史的源流来看，正是恢复了汉魏诗的言志比兴的传统。陶氏五言在文体上以散行为主，其对偶之处，也不像西晋潘、陆一流的雕饰藻彩，而与汉诗的自然为体的对仗风格接近。这种情况说明，晋宋之际的五言诗坛上，存在着效法西晋俳偶雕琢与效法汉魏散直自然的两种文体宗尚。

文人拟乐府创作风气的复兴，也在东晋末，《宋书·乐志》载："《鼓吹铙歌十五首》，何承天晋义熙中造。"陶渊明也有《怨诗楚调示庞主簿》、《拟挽歌三首》，也属拟乐府体制。但拟乐府诗创作传统的完全恢复，还是元嘉诗坛的诸家，尤其是元嘉三大家谢灵运、颜延之、鲍照，都写作了相当数量的拟乐府。谢灵运的乐府诗渊源出于陆机，其《长歌行》、《豫章行》、《折杨柳行》、《君子行所思行》、《悲哉吟》等篇，都是写迁逝之感，写法上也像陆氏乐府一样，以"言"、"意"为主，较少"事"的因素，描写物色的成份，较陆氏有所增加。其文体也是以俳偶摛藻为特点的。如《长歌行》：

> 倏烁夕星流，昱奕朝露团。粲粲乌有停，泫泫岂暂安。徂龄速飞电，颓节鹜惊湍。览物起悲绪，顾已识忧端。朽貌改鲜色，悴容变柔颜。变改苟催促，容乌盘桓。亹亹衰期迫，靡靡壮志阑。既慚臧孙慨，复愧杨子叹。寸阴果有逝，尺素竟无观。幸赊道念戚，且为长歌欢。[2]

稍晚于谢灵运的谢惠连、沈约等人的拟古乐府，也是沿用陆、谢的体制，谢惠连《豫章行》、《塘上行》、《却东西门行》、《长安有狭斜行》，沈约的《长歌行·连连舟壑改》、《长歌行·春隰荑绿柳》、《豫章行·燕陵平而远》、《江蓠生幽渚》、《却东西门行》，都是注重"言"、"意"，俳偶雕藻较陆谢毫不逊色。由此可见，陆机的改变汉魏的拟古乐府，在晋宋乃至齐梁时代，已成为拟乐府的一种典范。萧统《文选》"乐府类"选"陆士衡乐府十七首"，数量远远超过其他诸家。这种情况，与上述谢、沈等南朝诗人的拟古乐府以陆机为模仿对象的现象，反映了共同的问题，即以陆氏为代表的重言意、尚俳偶雕藻的拟乐府作风，已成晋宋南

[1] 参见钱志熙《魏晋南北朝诗歌史述》第五讲、一："东晋前期诗风不盛的原因"一节的有关论述，北京大学出版2005年，页93—97。
[2] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《宋诗》卷二)，页1148。

朝拟古乐府的正宗。

但是，作为乐府的正宗的叙事体，在刘宋时期也有很大的发展，并且通过鲍照等人的创作，取得了比重“言”“意”派更为突出的成绩。鲍氏的古乐府，文体出于汉魏，其《代东门行》一首，最能体现其于汉魏叙事乐府的深造有得之功：

伤禽恶弦惊，倦客恶离声。离声断客情，宾御皆涕零。涕零心断绝，将去复还诀。一息不相知，何况异乡别。遥遥征驾远，杳杳白日晚。居人掩闺卧，行子夜中饭。野风吹秋木，行子心肠断。食梅常苦酸，衣葛常苦寒。丝竹徒满座，忧人不解颜。长歌欲自慰，弥起长恨端。[①]

此诗全篇以散直为体，其对仗之处如“伤禽恶弦惊，倦客恶离声”、“遥遥征驾远，杳杳白日晚”这样的句子，也完全是追效汉魏诗的自然为宗的对仗方式，不同于晋宋五言之对仗。与雕藻俳偶的的乐府诗相比，此诗恢复了汉魏乐府的真精神，自曹操《苦寒行》之后，鲜有达到这种境界。当然，此诗的追琢精警，又体现文人拟乐府的特点。通过鲍照这种创作实绩，已经近于断绝汉魏乐府的叙事传统与叙事文体，又得到了恢复，并且为唐人古乐府的复兴埋下了伏笔。鲍照的自叙性乐府《松柏篇》，据篇前小序，是受傅玄乐府《龟鹤篇》的影响而作的。这首诗篇幅很长，共四十六韵，是晋宋五言诗中少见的长篇，但纯用散行，语多白描，显示作者刻意追摹汉魏古体，不沾染晋宋俳偶雕藻之风的努力。这让我们想起西晋左思的《娇女诗》，也是运用散行白描的文体。《娇女诗》虽然以“诗”为题，实际是属于乐府叙事诗体制的。

刘宋时期的徒诗五言体，渊源于西晋，以俳偶体物为基本体制。宋初谢灵运将山水题材大量引入诗中，成为山水诗体制的奠定者，然追寻其诗体方面的渊源，实可追溯到邺下的描写园囿与晋人的纪行之作，其基本的功能在于写景与言情。由于写景，而多用俳偶；又因为早期写景，深受汉赋铺陈体物影响，所以多尚藻彩。灵运山水诗，虽然在境界有着超越时流的创新，但体制并未完全摆脱晋宋五言诗的影响：

江南倦历览，江北旷周旋。怀新道转迥，寻异景不延。乱流趋正绝，孤屿媚中川。云日相辉映，空水共澄鲜。表灵物莫赏，蕴真谁为传。想像昆山姿，缅邈区中缘。始信安期术，得尽养生年。[②]

关于谢灵运五言诗的渊源，钟嵘认为“其源出于陈思，杂有景阳之体。故尚巧似，而逸荡过之。”[③]王世贞则云：“谢灵运天质奇丽，运思精凿，虽格体创变，是潘陆之余法也，其雅缛乃过之。”[④]胡应麟也认为：“灵运之词，渊源潘陆。”[⑤]其实魏晋五言徒诗的基本体制，创自邺下而经过西晋诸家的发展，所以上述钟、王、胡三家之论谢诗渊源，都是大致不差的。上述所论，不仅是谢诗有渊源，同样是整个刘宋五言诗的渊源。颜延之、鲍照的纪述帝王、亲藩之游的雅颂之作，虽然在取材与风格上与谢诗有所不同，但基本的体制仍出西晋的俳偶

[①] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《宋诗》卷七)，页 1258。
[②] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《宋诗》卷二)，页 1162。
[③] 钟嵘《诗品》上品。
[④] 王世贞《艺苑卮言》。
[⑤] 胡应麟《诗薮》,。

雕藻，只是他们也像谢灵运一样，在写景艺术上较西晋潘陆有很大的发展，对仗技巧也更加纯熟，所以在境界之美、修辞之工这些方面，完全超过西晋潘陆诸家。但在另一方面，鲍照是一位具有比较自觉的复古意识的诗人，他的一部分五言诗，学习了汉魏五言的体制，结体偶句与散行相结合，追求驰骤奔逸之气，其《拟古诗八首》、《绍古辞七首》、《学古诗》、《古辞》、《拟青青陵上柏》、《学刘公干体五首》等作品，都是属于这种体制。其他诗人也有类似的拟古之作。他们所谓的拟古，所拟的主要是驱迁散句、重视意脉、杂用比兴等汉魏古诗的艺术特点。这也说明在晋宋时期，无论是乐府五言还徒诗五言，都有古体与今体两种不同的体制。

四

齐梁时期，模拟汉魏乐府旧篇的创作风气整体衰落，鲍照等人开创的以旧题写今事、自铸伟辞的拟代方法也没有被很好地继承。永明中，沈约、谢朓、王融等人，因创作永明新乐章的余兴，赋写向来被用于朝廷鼓吹乐的汉铙歌旧曲，开创了赋曲名的“赋题法”拟乐府创作，为拟乐府推出新的方法。梁代宫体诗人萧纲、萧绎等人，沿承此种方法赋写有曲无词的“横吹曲辞”，推广了赋题法的运用。风气所及，齐梁陈隋文人拟乐府，无论古辞的存否，均不论古辞旧篇的题材类型，唯以赋写咏物的方法来写作旧题。这种赋题法，甚至对唐人乐府诗创作也有直接的影响。赋题的方法，本是乐府写作的一种方法，晋宋人乐府也时有赋题的写法，因为乐府古题，本来就与内容有直接的关系。像《苦寒行》这样的古题，其模写情事，当然不出寒苦之辞。但曹操所作，仍以具体的事件为对象，重在叙事，不能说是赋题。至陆机等人所作的《苦寒行》，则泛泛咏写绝域从军苦寒之事，词浮于事，接近于齐梁文人的赋题。但晋宋拟乐府，所重仍在古辞旧篇的内容与题旨，模范曩篇是基本的创作方法。赋题法的明确，是从齐梁沈、谢等人开始。沈约早年所作乐府，仍用模范曩篇的旧法，永明以后所作，则用赋题新法。可以他个人就代表了乐府诗从晋宋拟篇法到齐梁赋题法的改变。[①]

乐府诗从拟篇与赋题的转变，使得汉魏乐府的叙事传统更见衰落，即使保持叙事模式的拟乐府，其叙事文体也由汉魏的散行为主转化为以偶俪为主。如王僧孺《白马篇》：

> 千里生冀北，玉鞘黄金勒。散蹄去无已，摇头意相得。豪气发西山，雄风擅东国。飞鞚出秦陇，长驱绕岷僰。承谟若有神，禀算良不惑。瀚汨河水黄，参差嶂云黑。安能对儿女，垂帷弄毫墨。兼弱不称雄，后得方为特。此心亦何已，君恩良未塞。不许跨天山，何由报皇德。[②]

《白马篇》原作为曹植之诗，原调为《齐瑟行》，因为以“白马饰金羁”开头，所以题为《白马篇》，其内容是写豪侠从军之事，并非专咏白马。王僧孺此篇却以咏白马为主，中间虽然写到从军之士，但也只是作为白马的骑手的身份出现在作品。最后“不许跨天山”，

[①] 钱志熙《齐梁拟乐府赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报（哲学社会科学）》1995年第4期。
[②] 《先秦汉魏晋南北朝诗》（《梁诗》卷十二），页1760。

仍然着笔于白马之事。这正是齐梁赋题的作法，并非模拟旧篇。但此诗仍然保持叙事模式，只是全用偶俪文体，可以说典型的齐梁偶俪体叙事乐府诗。宫体诗人萧纲的拟乐府诗，如《从军行》、《陇西行》、《京洛篇》、《怨歌行》等，虽然在内容表现上，多学习汉魏的叙事传统，但其文体却是专尚偶俪。当然，齐梁乐府中，仍有个别作品保持散行叙事的文体特点，如何逊的《门有车马客》、萧纲《长安有狭斜行》，用的就散行之体，但这一类在当时是少见的。拟乐府叙事的偶俪化，始于曹植的拟篇，至齐梁时期，成为了乐府诗叙事的主流文体。这也标志汉魏乐府的叙事文体，到这个时期差不多完全失传。

永明时期沈约、谢朓创制赋曲名体乐府，同时使用当时新创造的声律技术。沈、谢之作如《芳树》、《临高台》等虽多用仄韵，但篇制短小（以八句为常），并且缘以声律，宫商相谐，实为永明新体的一种。其中平韵之作，正是后来五律体的前身，如谢朓《同赋杂曲名·曲池之水》：

缓步遵莓渚，披衿待蕙风。芙蕖舞轻带，苞荀出芳丛。浮云自西北，江海思无穷。鸟去能传响，见我绿琴中。[①]

由于沈、谢创体的影响，这种讲究声律的拟乐府，在齐梁时期迅速流行，成为乐府五言的主要体制，文人创作各类新旧乐府，都采用这种体制。尤其是梁大同中，宫体诗人重新提倡声律体，其拟乐府诸作，在体制更讲究“回忌声病”、“约句准篇”的技巧，近体化的程度又进了一步。如萧纲《和湘东王横曲辞·折杨柳》：

杨柳乱成丝，攀折上春时。叶密鸟飞碍，风轻花落迟。城高短箫发，林空画角悲。曲中无别意，并是为相思。[②]

于是乐府五言的文体，由古体演化为近体。至唐初卢照邻等人的赋横吹歌辞乐府，仍是使用近体五言的体制。[③]可以说，在近体诗发生的早期，乐府体是占主流地位。在整个唐代乐府诗系统中，虽然后经盛中唐诗人复古兴古乐府体，但近体始终是乐府的一种。发源于齐永明时期的近体乐府，与一般的近体诗相比，仍然较多地保持乐府叙事文体的特点。如卢照邻的《刘生》：

刘生气不平，抱剑欲专征。报恩为豪侠，死难在横行。翠羽装剑鞘，黄金镂马轻。但令一顾重，不吝百金轻。[④]

另如为人熟知杨炯《从军行》，更是近体诗叙事名篇。这种以叙事为主的近体乐府，与一般的近体讲究情景交融、以兴象为体的写作特点，其文体也可以说一种分流。由此可见，近体诗中的叙事艺术传统，是通过齐梁近体乐府诗间接地继承了汉魏乐府的叙事传统。

乐府五言与徒诗五言虽然外表上完全属于一种体裁，但在各个时期，其风格、体制都有分流的现象。就魏晋南北朝时期来说，这种分流构成了这一时期诗人创作的最重要的体裁意

[①] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《齐诗》卷三)，页 1418。
[②] 《先秦汉魏晋南北朝诗》(《梁诗》卷二十)，页 1911。
[③] 钱志熙《论初唐诗歌沿袭齐梁陈隋诗风及其具体表现》，北京师范大学文学院主办《励耘学刊》第 1 辑，北京，学苑出版社 2005 年，页 120—122。
[④] 祝尚书《卢照邻集笺注》卷二，上海古籍出版社 1994 年，页 93。

识，类似于唐人古、近两体分流的体裁意识。尤其是当文人拟乐府五言体不再是入乐歌词的时候，如何使其区别于一般的五言诗，就是作者在创作上需要解决的问题。在这一点，在晋宋时期，主要是依靠对原作的内容或主题类型的尊重来达到，形成各式各样的模拟的方式。从建安三曹的依旧曲调，到傅玄、张华等人的拟旧篇，到陆机、谢灵运的将古辞主题抽象化形成重言、重意的一派，再到鲍照的以古题赋新事的“代乐府”。在这种创作方法演变的同时，乐府五言的体制也在演变，受并时的五言诗的偶俪化、雕藻化、赋化的影响，但同时乐府在文体最重要的特征即叙事文体，始终没有被徒诗五言的尚丽尚偶风格所完全同化，汉魏乐府的散行、不重雕饰的文体特点，在各个时期，也都不同程度地保持着。即使到了齐梁时期赋题法取代的晋宋的拟篇法，乐府与近体诗合流，但近体乐府，仍然保持着重“事”的特点。可以说，魏晋南北朝乐府五言的文体特征及其与徒诗五言的分合关系，是中古时期诗歌体裁方面的很重要问题。值得深入的探讨。

2008 年 12 月 13 日初稿

鲍照“代”乐府探析

——兼论汉魏乐府创作传统的特征

北京大学中文系　葛晓音

摘　要: 鲍照集里的“代”乐府，或借旧题裁己意，或用新题代旧题，标示了鲍照拟乐府与汉魏晋乐府创作传统的联系和区别，反映了鲍照对于汉魏乐府的体式及其创作特征的深刻体认，为唐代乐府学习汉魏乐府提供了宝贵的经验。他在代乐府中的创变，特别是乐府古诗化的倾向，带来了乐府表现视角的变化，对于李白的古题乐府产生了深远的影响。

关键词: 鲍照　代乐府　汉魏乐府　创作传统　古诗化

鲍照是刘宋时期对乐府诗的发展作出重要贡献的作家。他不但与谢灵运同时恢复了在东晋中断已久的写作乐府的传统，而且在中古七言和杂言乐府的转型中起了关键作用。但他的乐府题与前代及后世的文人拟乐府诗有一个重要的差别，即大部分都著有一个“代”字，这似乎是汉魏六朝乐府文学史中的一个特殊现象[①]。笔者在撰写《八代诗史》时曾为这一“代”字颇费踌躇，未能确解。此后也一直没有看到深究这一问题的论文。最近重读鲍照乐府诗，觉得这一问题关系到乐府体式的变化，所以有必要从解释“代”字着眼，进一步考察鲍照对五七言乐府体式及前代乐府创作传统的认识。

“代”字的本意是代替。遍查晋宋文献，这一用法没有歧义。但是《乐府诗集》中的鲍照乐府题都没有“代”字，那么鲍照集乐府题中的“代”字究竟是作者自著？还是后人所加？今之通用本如钱仲联先生增补钱振伦注及黄节先生补注之《鲍参军集注》、及逯钦立先生《先秦汉魏晋南北朝诗》据《鲍照集》著录，大部分有“代”字。据黄节《鲍参军集注》序，他曾据昔日钞存王伊所校宋本及涵芬楼景印毛斧季所校宋本，注理钱振伦所注《鲍参军集》，虽然宋本文字已经不免譌异，但黄节先生序文中所举“譌异”之例，全在诗句文字，而其所举《代东武吟》《代白马篇》《代车马客行》《代櫂歌行》《代升天行》《代朗月行》《代堂上歌》等，均与今通用本相同，并未云题目有异。又钱仲联先生补注本附宋本鲍照集目录，所有带“代”字题的乐府编为一卷，与今通用本编排虽有不同，但题目完全相同。再勘之以宋之前的类书和总集：《艺文类聚》卷 41 中载有《结客少年场行》《出自蓟北门行》《苦热行》《代君子有所思行》《东武吟行》《驱马上东门行》，卷 42 载有《代京洛篇》《代陈王白马篇》《升天行》《放歌行》《代淮南王》，卷 43 有《代白紵辞歌》。《玉台新咏》有《代白紵歌辞》。《初

① 后来《李太白集》中有少量乐府题曾用“代”字，如《司马将军歌》有原注：“代陇上健儿陈安。”但题目内容完全不同，仅赞美壮士之意同。《东海有勇妇》原注；“代关中有贞女”。这种做法当受鲍照影响。

学记》卷 18 有《代京洛篇》。又《文选集注》残卷 61 上有“代君子有所思一首”[①]。可知宋以前的总集中著录鲍诗已有部分乐府诗题冠以“代”字，但也有不少乐府并无“代”字题。联系《乐府诗集》的情况来看，似乎古人在编类书和总集时并没有在意“代”字有何特殊性，只是一律视为乐府。尽管如此，可以确定的是鲍照乐府中的“代”字题早在梁和初唐的文献中就有了，因此可以推测“代”字是在南朝的《鲍照集》中原有的。

但今存《鲍照集》中的乐府诗并非都有“代”字题，那么至少可以认为“代”字的添加有某种原因。如果仔细阅读这些有“代”字题和没有“代”字题的乐府，可以发现它们之间的若干差别，要探索鲍照乐府题大部分冠以“代”字的原因，或许可以由此入手。

一

先看没有“代”字题的乐府，在鲍集中计有五言《采桑》、《松柏篇》、《萧史曲》、《王昭君》、《吴歌》三首、《采菱歌》三首、《幽兰》五首，《中兴歌》十首。五七杂言《梅花落》一首、《拟行路难》十八首。此外还有五言《扶风歌》一首，宋本无，暂不计在内。以上诸篇中，《吴歌》三首、《采菱歌》三首都是模仿吴歌西曲的五言绝句体。《幽兰》题目出自宋玉《讽赋》：“独有女主人在，置臣兰房之中。臣授琴而鼓之，为幽兰白雪之曲。”虽然郭茂倩收入琴曲歌辞，但刘宋之前无古辞，显然是鲍照借用“幽兰”的曲名为五言绝句组诗立新题。《中兴歌》十首也是采用五言绝句体所作的颂歌。《采桑》篇，据郭茂倩解题“本清商西曲”，鲍照之辞的内容则是借桑间陌上的春光渲染游女之春情。宋本题目“采”前有“咏”字，倒与文本更为更切合，因全篇除了首尾四句以外，全为对偶句，语言风格之浓艳雕琢更像是宋齐五言古诗，与乐府差距较远，很可能原题就是《咏采桑》。《萧史曲》宋本作《咏萧史》，《乐府诗集》列于清商曲辞，内容纯粹咏秦女萧史故事，与游仙诗无异。以上六题都是鲍照模拟新兴的南朝乐府民歌的各种尝试，没有任何个人寄托。

其余各篇中《王昭君》为魏晋旧题，但鲍诗也是五言四句体。《松柏篇》比较特殊，从取题方式来看，颇似曹植以“篇”为题的乐府，即根据诗歌本意自立新题。钱注认为可能从傅玄的《龟鹤篇》得到启发。但是从内容和描写视角来看，却是仿照陆机和陶潜的五古《挽歌诗》，只不过前半篇从寻医问药到逝世殡葬，过程写得更加繁复。后半篇从死者在重冥中回忆平生的角度，抒发生前万事不成又未能尽欢的遗恨，想象三年丧毕之后坟地的荒凉。其中或许包含着鲍照自己的人生感叹，表现的却主要是一般人所共有的惜生畏死之情，可以视为魏晋人自写挽歌的传统的延续。至于《梅花落》和《拟行路难》虽是汉魏旧题，却是五七言体，这是鲍照最有创新的一种乐府体式。由以上梳理可以看出：鲍照集里不用“代”字冠题的乐府，70％与清商曲辞的题目和体式有关。20％虽为古题，却是新兴的五七言体。也就是说体式与传统汉魏乐府有较大区别，是这批诗的共同特点。此外大部分诗是五言四句体的尝试，不含个人寄托（五七言体别论），也是显而易见的。但仅是据此还不能判断鲍照集在

[①] 见《罗雪堂先生全集》六编（十四）页 5500，台湾大通书局 1976 年印行。

这批诗题上不冠“代”字的原因。

再看鲍照集里冠有“代”字的五言乐府。可以见出这些诗都寄托了鲍照的身世之感，而且继承了汉魏乐府的遗意。大体上可以分作两类，一类是就旧题转出新意，借古题以裁己意；一类是自立新题而融入古意。先论第一类，所谓古题主要指汉魏晋已有的乐府题目。这类诗借古题的原意发挥，或暗寓自己的困顿不平之感，或表现仕途上的犹豫徘徊以及对世态人情的切身感悟，都将乐府古题中普世性的人生感触变成了个人独特的寄托。如《代出自蓟北门行》题出曹植《艳歌行》，但写边塞行军之事，这就从旧题转出新题和新意，是鲍照开拓边塞诗的诗例之一。而“时危见臣节，世乱识忠良。投躯报明主，身死为国殇。”[①]也寄托了诗人自己的人生理想。《代陈思王白马篇》是拟曹植《白马篇》以述己意，但更侧重于戍边的悲哀，并借此抒发因贫贱而难以展志的不平：“去来今何道，卑贱生所钟。但令塞上儿，知我独为雄。”[②]又如《代蒿里行》，《蒿里》原为汉乐府古题，内容与丧葬有关。鲍诗从死者无论贵贱、结局相同的共见事实引出自己的感慨：“年代稍推远，怀抱日幽沦。人生良自剧，天道与何人？赍我长恨意，归为狐兔尘。”[③]这就将重点转到贫贱者赍志而殁的长恨，抒发了鲍照自己郁郁不得志的情怀。又如《代挽歌》，也是汉代旧题，但“傲岸平生中，不为物所裁”的自白，“壮士皆死尽，余人安在哉”的激愤[④]，使诗人平生被压抑的抱负喷发欲出，不同于一般的生死感叹。《代别鹤操》扣住题目写双鹤别离之情态，应与原题意思相近。但又有自己难言的隐衷；“缅然日月驰，远矣绝音仪。有愿而不遂，无怨以生离。鹿鸣在深草，蝉鸣隐高枝。心自有所存，旁人那得知。”[⑤]在悲哀生离之外，隐约道出其栖隐的无奈和深藏的心事。另一首寓意类似的《代悲哉行》则是感叹时节变易时俦侣的乖绝：“览物怀同志，如何复乖别”，“翔鸣尚俦偶，所叹独乖绝。”[⑥]可知《代别鹤操》中也包含着同道分离的悲哀。《代升天行》古辞主题是游仙，鲍照则设想一个世居京辅之人因历经两都十帝之兴亡，由“倦见物兴衰”而“穷途悔短计，晚志重长生”，学仙之后与俗世相别，最后点出主旨：“何当与汝曹，啄腐共吞腥？”[⑦]显然也是借游仙抒发了诗人蔑弃肮脏人间、意欲超尘脱俗的幻想。

如果说以上诸题中的新意大体上还是笼罩在旧题的基本主题中，那么他更多的乐府古题只是借其中的一点生发开去，内容已经远远越出旧题的主题范围。如《代东门行》，汉乐府古题是写一个乏困失职之民不顾妻儿阻拦，抛弃家庭出门造反的场景。鲍照只是借旧题中离家这一点意思，极写游子离家之苦。虽然用比兴，使个人的难言之痛若隐若现：“伤禽恶弦惊，倦客恶离声，离声断客情，宾御皆涕零。”[⑧]但是显然融入了仕途中曾经受伤的经历和惊恐、厌倦的心情，已不是一般游子诗的思家离别之情。声调和体式也与杂言古辞迥异。又如《代櫂歌行》，魏明帝原题是宣扬大军扬帆南下伐吴的颂德之作，鲍照仅取乘舟之意，寄寓

[①] 钱仲联《鲍参军集注》页 165，上海古籍出版社 1980 年。
[②] 同上，页 173。
[③] 同上，页 140。
[④] 同上，页 142。
[⑤] 同上，页 164。
[⑥] 同上，页 171。
[⑦] 同上，页 174。
[⑧] 同上，页 143。

了仕途风波险恶、难以留滞的含意：“飔戾长风振，摇曳高帆举。惊波无留连，舟人不踌竚。”[①]《代白头吟》由传说古辞中的卓文君自明心迹这一点出发，以男女比君臣，自伤因遭人“猜恨”诬陷而被君王疏远的命运。并以硕鼠、苍蝇、凫鹄、薪刍等一连串比兴，以及申后、班婕妤被贬，褒女、赵姬得宠的典故，总结了君臣之道及人情世态“古来共如此”的规律。

有的古题虽然古辞不存，但是可以从题目看出鲍照的“代”乐府主要是就题目发挥己意。如《代结客少年场行》，据郭茂倩《乐府解题》，“言轻生重薄，慷慨以立功名也。” 曹植《结客篇》今存两句: “结客少年场，报怨洛北芒。”鲍照此诗开头写一个侠少因杀人避祸远行，与古题意相近，但全诗重点在去乡三十年以后回到皇州的感想，在极写京城繁华壮丽的景象之中，流露的是时势人情尽变的感触，以及壮年蹉跎无为的失落：“今我独何为，埳壈怀百忧！”《代放歌行》古辞不存。据李善注，《歌录》曰：“《孤子生行》，古辞曰《放歌行》”[②]，倘若《孤子生行》指《孤儿行》（因此诗开头两句为“孤儿行，孤子遇生”），则鲍照之诗主题与原题完全无关，而是就“放歌”二字直斥不知“旷士”怀抱的“龌龊小人”，抒发自己遭逢“夷世”和“贤君”，却“临路独迟回”的犹豫和矛盾。《代东武吟》亦无古辞，仅知其为齐之土风。钱仲联补注谓《舆地记》称“其地英雄豪杰之士，甲于东京”。鲍照诗写一个寒乡士少壮辞家，征战一生不得功名而穷老还乡的经历，取题或与“豪悍之习”为“东武之土风”有关。全诗为老兵之不遇鸣不平，在边塞题材中已是全新的主题，更何况此诗还暗中融入诗人自己的身世之感[③]，可以说与古题已经了不相干。此外，《代堂上歌行》虽不见古辞，但又不算新题。很可能是鲍照从古诗开头“四坐且莫諠，愿听歌一言”两句取意，变成乐府，因为此诗开头也是“四坐且莫諠，听我堂上歌”，古诗原以第一人称在宴会上向四坐表白歌唱，此诗虽用同样场景开头，然而内容完全不同，所写的是昔日在京洛仕宦时出入宫禁、宾朋相逐、饮宴歌舞的得意情景，其中应隐含着诗人对当年任职朝廷生活的回忆。虽一字不提今日如何，但从“昔仕”二字可以体味昔盛今衰的言外之意。所以这一类五言乐府的“代”字是以己意代古题古意。

以上所论“代”乐府题五言诗中借古题以裁己意的这一类，是鲍照乐府诗精华之所在，代表作的数量也最多。另一类“代”乐府是自立新题，题目根据内容概括，但数量不多。如《代少年时至衰老行》即以老人回忆少年追逐富贵、喜好车马歌舞美酒的生活为主要内容，最后点出人生苦短、当及时行乐的主旨；“今日每相念，此事邈无因。寄语后生子，作乐当及春。”[④]《代阳春登荆山行》其实是一首标准的山水游览诗。如去其题目中的“代”和“行”，是典型的古诗题目。《代贫贱愁苦行》亦如其题，极写贫士日夜穷愁、鬓发皆白、亲朋断绝、四壁皆空的窘况，后半首还重点刻划了向人乞食时羞惭的心理活动，预示最终必然饿死沟壑的下场，笔致非常惨刻。《代边居行》写少年离京万里赴边远游，也和题目相符。《代邽街行》中后六句与谢惠连《却东西门行》中六句完全相同。钱仲联认为鲍照是拟谢惠连，因惠连比

---

① 钱仲联《鲍参军集注》页 154。

② 同上，页 146。

③ 见拙著《八代诗史》第 7 章第 3 节。

④ 钱仲联《鲍参军集注》页 198。

鲍照早逝三十年。但完全照搬前人的诗句不像鲍照的作风，所以笔者怀疑这两首诗在流传中有部分混淆的问题。诗题则可能取自当时上邽县或下邽县的地名。开头“竚立出门衢，遥望转蓬飞”两句[①]，应是就游子出门伫立大街的情景取题，与诗题吻合。《代空城雀》本是杂言，但仅前四句四言，后全为五言，所以计入五言中。诗写空城雀觅食之艰辛及处境之危险，与题目切合。

这类自立新题的乐府，也可以看作是古诗，为什么鲍照要冠以“代”和“行”这样的乐府题呢？笔者以为主要是部分地采取了传统乐府的表现方式之故。首先，这些诗全部用第三人称的视角，而不是直接由作者自己以第一人称的视角担任抒情主人公。试以《代贫贱愁苦行》和他的《拟古》其四比较，两者虽然内容大致相同，但是《拟古》以第一人称“我”字抒情：“朔风伤我肌，号鸟惊思心。”[②]并且直接表白自己的伏枥之志。而前者虽然包含了鲍照自己痛切的体会，但仍然是以他人的视角，对一般贫士生存状态的概括。其次，这些诗里表现了汉魏乐府中常见的主题如盛衰、贫贱、世态、人生苦短、及时行乐等，普世性的内容较为突出，描写方式也贴近乐府的传统，例如《代少年时至衰老行》中对于结友高门、车马驰逐、赵姬齐女等内容的夸耀，在乐府中已形成描写少年浮荡的固定意象。《代阳春登荆山行》与一般的山水游览诗不同的是登山后所见的景象：“极眺入云长，穷目尽帝州。方都列万室，层城带高楼。奕奕朱轩驰，纷纷缟衣流。”这种登高眺望皇州所见的繁华景象，经结尾“遇目虽成趣，念者不解忧”轻轻点醒[③]，其寓意与《代结客少年场行》中登高眺望皇州的意思是一样的。所以在景物描写中仍存有乐府味。《代边居行》写侠少远游，途中惟见荒冈茅屋、麇鹿之迹，以及坟上白杨。所见景物与其说是对边居的如实描写，不如说是人生长途之必然归宿的象征。其目的是反衬后半首诗中“悠悠世中人，争此锥刀忙”的愚昧。这种情景模式及其寓意也是汉古诗和汉魏乐府中常见的。此外《代邽街行》中以转蓬的情状比喻游子，《代空城雀》全篇以雀的命运遭际作为比兴，也是汉魏乐府的表现传统。因此这一类五言乐府中的“代”字实际上是立新题以代旧题，而内容和表现大体上仍然遵照乐府传统，相比晋宋时期的五言诗而言，汉魏“古意”较浓。

相对五言乐府而言，七言乐府的发展较为滞后，鲍照之前成熟的七言乐府抒情诗极少。他的“代”乐府七言体也就缺乏深厚的表现传统可以借鉴。值得注意的是，鲍照没有像五言乐府那样取法汉魏，留下像“代燕歌行”这类的题目。其七言和杂言的取题来源多为晋以后舞曲，如《代白纻舞》《代淮南王》；更多的是自拟新题，如《代鸣雁行》《代夜坐行》《代北风凉》《代春日行》等。而内容也较简单，大多为思妇之情。如《代北风凉行》首句入题，写京洛女儿的空闺之悲以及对年老情衰的忧虑。《代夜坐吟》写冬夜思妇对灯夜吟的深情。《代雉朝飞》借古曲之名，就杨雄《琴清英》所记本事的意思发挥，以野雉为猎人所射，“绝命君前无怨色”的壮烈，歌颂“意气相倾死何有”的男女之情。《代淮南王》取自晋拂舞歌辞《淮南王篇》，写淮南王因好神仙而与采女游戏紫房、宫女“怨君恨君恃君爱”、祈求“同

[①] 钱仲联《鲍参军集注》页 203。

[②] 同上，页 343。

[③] 同上，页 199。

盛同衰莫相弃”的情景。这些诗如此强调生死不弃、盛衰不变的恩情和意气，多少带有一些寄托，像《代白纻舞歌辞》中“思君厚德委如山，洁诚洗志期暮年”[①]，更是直白地点出了以男女喻君臣之意。至于《代鸣雁行》以鸣雁夜中离群留连不散比喻朋友之义：“憔悴容仪君不知，辛苦风霜亦何为？”[②]也明显寄托了困顿之中请求友人提携的希望。总的看来，这些代乐府杂言或七言寓意没有五言复杂含蓄，大都以恋情、友情为主题，应该与《燕歌行》《白纻舞歌辞》等少数完整的七言乐府本来就以艳情为主有关。同时七言、三言和三七言体虽然早在汉代歌谣中就已出现，但被文人采用则在魏晋时期，实践既少，成熟更晚于五言，鲍照在这些诗里大多采用七言、三七言的体式写艳情，也表现出探索七言和杂言节奏的浓厚兴趣。因此七言和杂言的“代”字，除了借旧题裁己意以外，还有借新体式以立新题的意味。

鲍照的乐府中，还有一组《拟行路难》，没有用“代”字为题。“拟”字的用法，从陆机、陶渊明及鲍照自己的《拟古》诗来看，都是模拟之意。《行路难》虽传说是汉代歌谣，但古辞和晋人袁山松改变音调后所制新辞都没有留存，无从得知鲍照是否模拟前人。这组诗的内容虽然较为广泛，有人命短浅之悲，思妇空闺之怨，征夫戍边之愁以及失意困顿之叹，但基本上都围绕着“世路艰难及离别悲伤之意”(《乐府解题》)的主题，与古题的题面意思一致，而“代”乐府体第一类虽用古题，主旨离题面原意却较远，这可能是鲍照不用“代”而用“拟”的原因。十八首诗均为杂有赋体句的七言和五七言，体式全新，用“拟”字或许也是在体式上与其他“代”乐府有所区别。

总之，通过以上辨析，可以看出鲍照诗集中用“代”字题的乐府诗，或用新题代旧题，或以新意代旧意，大都寄托了鲍照个人独特的身世之感，在内容主题上显示出不同于旧题乐府的特点。而不加“代”字的乐府则大都是模仿晋宋时期新兴的清商曲辞，没有任何个人寄托。这是“代”乐府与其他乐府的基本差别。虽然不能据此认定这些“代”字均出自鲍照本人，也无法排除最早的编集者添加的可能性，但“代”字确实提供了一个考察鲍照乐府诗歌体式的角度。

二

“代”乐府所提供的考察角度，便于今人更清楚地看到鲍照对于汉魏古乐府传统和当时新兴乐府的不同认识，以及处理各种乐府体式的不同创作态度。乐府诗在汉代产生以后，魏晋诗人在沿用旧乐府题创作的同时，也在不断地创造新题，在长期积累中形成一种独特的与古诗逐渐有所区别的创作传统。但这种传统的具体特征是什么？不但南北朝隋唐的文献没有任何表述，就是到清末诗话中也是模糊不清的。今人只能从历代诗人拟乐府的创作实践中去总结。现代日本学者松浦友久先生在研究中国各类诗型时对于乐府的基本特征作过一些精辟的概括，并以此来界定新乐府。其中最重要的是关于乐府采取第三人称视角的论述，可以被

[①] 钱仲联《鲍参军集注》页 219。
[②] 同上，页 223。

大多数作品所证实。笔者试图在此基础上，通过鲍照的“代”乐府，进一步具体地探讨其心目中的汉魏晋乐府创作传统的表现特征。

汉代的古诗和乐府主要以入乐与否来区别。就体式而言，虽然沈德潜说古诗和乐府“较然两体”，“措词叙事，乐府为长”[①]；抒情言志，古诗为长。但这只是从现存作品的情况大体划分而已。二者的界线在当时其实并不清楚，乐府中也有用第一人称抒情的作品。不过从汉代文人模拟乐府的《羽林郎》和《董娇娆》都是叙事诗来看，当时文人应当是将叙事为主看作乐府的一个基本特征的。后来汉古诗“十五从军征”在梁朝曾用《紫骝马歌》谱唱，“上山采蘼芜”在《太平御览》中作“古乐府”，或许也因为这两首是标准的叙事诗。但是由于汉古诗中不少篇章用叙事方式抒情，建安文人又用汉乐府古题抒情言志，乐府和古诗在抒情和叙事方面的差别开始模糊。在一个单一的场景或事件的片断中叙事或抒情，成为汉魏乐府和古诗共同的表现方式。这种表现方式使乐府在其承传的过程中，或多或少地保留了叙述性较强的特征。所以后人心目中的汉魏乐府表现方式，其实也是包含汉古诗的表现特征的。

多用比兴原是民歌的重要特点，但是汉乐府因其叙事性强，比兴反而不多。倒是在一些具有谣谚意味的抒情民歌中有一些朴素原始的比兴。而汉古诗则在比兴的运用方面取得了很高的成就。魏晋文人的拟乐府以抒情为主，需要大量比兴，自然将汉民歌和古诗的比兴兼收并蓄，尤其曹植创造了不少新题的乐府，以篇幅较长的“篇”影响最大，多数采用全篇比兴。而阮籍的古诗《咏怀》组诗几乎也全用比兴。于是大量使用比兴成为汉魏乐府和古诗的共同特点。这也是后代文人在继承汉魏乐府传统的表现方式时，将汉古诗和汉乐府视为一体化的原因。

曹魏时期的文人沿用汉乐府古题的同时，也在不断创造新题。有些作品直抒作者本人胸臆，不用代言体的视角，尤其以曹操的乐府最为突出。而多数作品借诗中人物抒情，大体还是延续了汉乐府叙事诗代言体的传统。除此以外，还可以看出曹魏乐府与古诗在表现上形成了新的差别：在借古题写时事的乐府中，叙述成分较多，背景事件的交代虽然简略，但比汉乐府清楚。而在抒情诗中，乐府诗多从人们一般的感受出发，没有特殊事件、特定背景的描绘，抒情的事由或隐而不言，或藏在比兴之中。古诗则绝大多数为抒情，用于叙事的很少。抒情多从个人特定的感受出发，事由、对象乃至背景地点交代得比较清楚。从语言来看，古诗从曹植开始讲究对偶铺陈，而乐府基本上保持朴素流畅的叙述句调。

西晋五言诗的结构发生了较大变化，突破了汉魏五言多写单一场景或事件片断的方式，以多层次的结构将不同时空的情景组合在一起，以表现更加复杂的内容[②]。这种变化同样体现在古诗和乐府之中。尤其是张华的一些模仿曹植的大篇，极其铺张华丽，“体俳”成为古诗和乐府的共同特色。从结构体制和语言风格已经不易区分古诗和乐府。但是由于西晋除了傅玄在题目上有所创新以外，其余诗人的乐府大都是模拟古题。曹魏文人乐府虽然也有不少

[①] 沈德潜《古诗源》例言，页 1。中华书局 1963 年新 1 版。

[②] 参见拙文《论汉魏五言的“古意”》（预定《北大学报》2009 年第 1 期）及《西晋五古的结构特征和表现方式》（预定《中华文史论丛》2009 年第 2 期）。

沿用汉乐府古题的作品，但不一定沿袭古题的题材和主题。而西晋文人尤其是陆机拟乐府的内容基本沿袭汉魏旧题的主题范围少有变化，而且绝大多数采用汉乐府第三人称的视角。这就更进一步确立了旧题乐府的题材和主题具有传承性的重要传统。也正因如此，乐府的表现依然保持了较少表现个人特殊感受，多写汉魏传统内容的特点。而古诗则随着题材范围的开拓，在咏史、纪行、隐逸、公宴、应酬、交游乃至日常生活等许多方面 有了更广阔的表现空间。因为所有这些题材都有特定的事由、背景和对象，表现的是个人在特定事件、情景中的一时的感受。而乐府在汉魏时期所涉及的社会生活本来比较复杂多样，但由于主题的传承性以及魏晋文人对题目的选择性，涉及时事的题材逐渐消失，乐府的表现空间便缩小到游子思妇、从军赴边、离别、游仙、游猎等传统题材之中。因为这些题材大多以年命短促、聚散离合及盛衰变化等普世性的人生感受为基本主题。

鲍照的代乐府以五言为多，集中体现了他对汉魏晋乐府创作传统的认识。首先，取题多用旧题，小部分自立新题。旧题虽然有鲍照自己的寄托，但与该题原来的主题都有或多或少的联系。新题则是即事名篇，这是符合魏晋文人拟乐府的取题传统的。鲍照有两首诗是“代陈思王”。一首是“代陆平原”，固然与曹、陆原辞的内容有关，但也可看出他的取题和立题方式是效法曹陆，并视为乐府创作的一种传统。

其次，鲍照的代乐府五言中有一部分吸取了汉乐府偏重叙事以及场景表现单一性的方式，通过某个人物、场景或者故事的设计，集中地抒发自己的感想。如《代放歌行》中观看洛城繁华场景、临路徘徊的“旷士”;《代陈思王白马篇》中急速赶往边境的“卑贱”之士;《代东武吟》中向人自述平生的“寒乡士”;《代升天行》中决计离开王城远游的求仙者;《代朗月行》中坐在绮窗前对月清歌弄弦的佳人。《代堂上歌》中对四座自夸昔日富贵的歌者;《代结客少年场行》中去乡三十年归来登高望皇州的侠客;《代边居行》中在赴边的荒凉长途中感叹人生的少年等等。这些场景和人物独白都是汉魏乐府中常见的情景模式。

第三，多用比兴虽是汉魏古诗共同的表现特征，但鲍照有一部分乐府的比兴句式更接近汉乐府。如《代白头吟》的开头：“直如朱丝绳，清如玉壶冰”[①]，句式模仿汉乐府《白头吟》的起兴：“皎如山上雪，皑如云间月。”《代放歌行》的起兴：“蓼虫避葵堇，习苦不言非。”将《楚辞》“蓼虫不徙乎葵堇”的比喻改成谣谚式的句法。《代陈思王京洛篇》结尾“唯见双黄鹄，千里一相从。”[②]也是汉乐府中多见的比兴意象。《代东武吟》中“昔如鞲上鹰，今似槛中猿。”“弃席思君幄，疲马恋君轩”[③]等排比句比兴，都是汉诗常用句式。此外，《代空城雀》《代别鹤操》全篇咏雀、鹤之命运，以赋为比，也是汉魏乐府诗常用的手法。

第四，汉古诗和乐府好从人生感慨和人生经验中总结出某些名理，富有训诫意味。鲍照也时有这类总结性的诗句。如《代蒿里行》中“同尽无贵贱，殊愿有穷伸。”“人生良自剧，天道与何人？”《代陆平原君子有所思行》中“器恶含满欹，物忌厚生没”[④]，《代白头吟》

[①] 钱仲联《鲍参军集注》页 156。
[②] 同上，页 150。
[③] 同上。页 159。
[④] 钱仲联《鲍参军集注》页 168。

中“人情贱恩旧，世议逐衰兴。毫发一为瑕，丘山不可胜。毫发一为瑕，丘山不可胜。食苗实硕鼠，玷白信苍蝇。凫鹄远成美，薪刍前见陵。申黜褒女进，班去赵姬升”等等，方植之称“人情”十句“名理奔赴，触处悟道，可当格言”，这些都是从自己的人生经历中提炼出来的对人情世态的深刻认识。

第五，鲍照的代乐府文气贯通流畅，虽然有些作品已不免俳偶铺陈，但没有两晋古诗的抽象议论。尤其是开头和结尾大体能够保持汉魏乐府的语言风格。有的用比兴，前文已经举出一些例子。结尾的感叹语调亦多见于汉魏诗，一类是面向第二人称的口气，如《代挽歌》“壮士皆死尽，余人安在哉？”《代放歌行》：“今君有何疾，临路独迟回？”《代白头吟》：“古来共如此，非君独抚膺。”《代升天行》：“何当与汝曹，啄腐共吞腥？”《代苦热行》：“爵轻君尚惜，士重安可希？”[①]《代朗月行》：“千金何足重，所存意气间。”[②]《代堂上歌行》：“欲知情厚薄，更听此声过。”[③]《代少年时至衰老行》；“寄语后生子，作乐当及春。”《代边居行》；“遇乐便作乐，莫使候朝光。”[④]等等，这些诗句或直接称“君”“尔”“汝”等第二人称，或出以当面劝导、反问等语气，指向也是第二人称。而大量使用第二人称，正是汉魏“古意”的一个重要特征[⑤]。还有一类是沿用汉魏乐府诗同类题目或主题的结尾方式，连表述语言都相似。如《代出自蓟北门行》：“时危见臣节，世乱识忠良。投躯报明主，身死为国殇。”[⑥]与曹植《白马篇》、阮籍《咏怀》“壮士何慷慨”结尾的言志相同。《代别鹤操》：“心自有所存，旁人那得知。”《代邽街行》：“人生随事变，迁化焉可祈？百年难必果，千虑易盈亏。”《代蒿里行》；“赍我长恨意，归为狐兔尘。”《代东门行》：“长歌欲自慰，弥起长恨端。”等等，也是在汉魏乐府和古诗结尾感叹人生或表现离愁时常用的语调。

以上五方面都是可以从鲍照代乐府中见到的汉魏乐府表现方式的一些重要特征，但除了第一方面以外，其余四方面在汉魏古诗中也可以见到。其实西晋诗人拟汉魏乐府古题就并不严格区分古诗和乐府的表现，所以在鲍照心目中汉魏乐府和古诗的表现方式也是一体化的。但是运用了这些表现元素并不等于就可以称为乐府，最关键的还是抒情视角的普世性，即无论其中包含了多少个人寄托，基本上仍是采用代言体以及与此相应的传统抒情主题：鲍照代乐府古题的抒情都是从普世性的感受出发，所以这些代乐府题的主题内容都不出于生死感叹、去乡远游、人情亲疏、离别相思、从军赴边、游览京洛等汉魏乐府的传统题目范围，没有具体而特定的事件或背景的交代，没有倾诉感情的具体对象，触发感叹的真实原因隐藏在巧妙的比兴以及那些虚构的人物和场景之中，个人特殊的思想矛盾若隐若现地寄寓在人们共同的感受之中。代乐府中的新题，虽然更多地表现了鲍照个人的独特感受，但仍然要纳入盛衰之感、观览帝京、贫贱之叹、游子离乡的传统主题框架中。若与鲍照的古诗相比，仅从题目就可以看出古诗的赠别、登临、游览、咏史、咏物等等，无不标示真实的地点人物和背景，

---

① 同上，页 184。
② 同上，页 188－189。
③ 同上，页 190。
④ 同上，页 202。
⑤ 参见拙文《论汉魏五言的“古意”》。
⑥ 钱仲联《鲍参军集注》页 165。

即使同是叹老嗟贫，古诗也会写明《在江陵叹年伤老》。《拟古》八首虽然与乐府的抒情内容多有类似之处，但可以看出主要以诗人自己的特定视角抒情，抒情主人公的志向、经历以及从事贱役都是本人实况的描写。而鲍照古诗与其代乐府的这一差别也正是魏晋乐府和古诗的基本差别，可见鲍照对汉魏乐府创作传统的具体特征具有明确的认识。

鲍照的代乐府虽然具有汉魏乐府创作传统的基本特质和不少表现元素，但并非汉魏乐府的复旧。“代”字标示了他在传统基础上的创变。鲍照借旧题以裁己意以及自立新题的做法，曹操、曹植、陆机等前代作家已开其先。曹操最不受羁束，他的《短歌行》《善哉行》《步出夏门行》等篇都是直接坦露自己的胸臆，连视角也变为第一人称。曹植创作了许多新题“篇”诗寄托自己被迫害的悲愤。陆机的《长安有狭邪行》还直接将自己这个“倦游客”的形象植入古题的内容之中。不过魏晋乐府的绝大多数作品仍是代言体。鲍照继曹、陆之后在代乐府体中融入了更多的属于他个人的遭遇和不平，像《代陈思王白马篇》结尾“但令塞上儿，知我独为雄”，《代结客少年场行》结尾“今我独何为，坎壈怀百忧”，虽然是借诗中设计人物之口，但实为诗人自己直接发出的感叹。《拟行路难》十八首里其四“置水泻平地”、其五“君不见河边草”、其六“对案不能食”、其十八“诸君莫叹贫”更是直接以第一人称的视角抒发内心的激愤。这就使乐府的功能进一步古诗化了。这一变化对于盛唐尤其是李白乐府诗的影响最大，李白在《行路难》《将进酒》《梁甫吟》《蜀道难》《庐山谣》等等许多名篇中，都直接以第一人称的口吻大声呼喊，使诗人的鲜明个性凸显眼前。由此可见在乐府诗抒情视角的逐渐转变过程中鲍照所起的重要作用。

随着抒情视角转向个人化的同时，鲍照有些代乐府的体调也呈现出古诗化的特征。最突出的是将魏晋以来古诗中山水景物的细致描写引进了乐府。汉魏乐府很少有风景及物态的刻划，即使偶尔涉及，也主要是烘托人物，表现时节的变化。鲍照的《代阳春登荆山行》采用刘宋时期常见的游览诗的章法，从早行出发写到登顶远眺，铺写皇城车马喧阗的繁华和日照平原、花木遍野的美景，甚至提及攀枝折花的游赏兴致。这类内容和表现向来只见于古诗。又如《代苦热行》虽然用曹植旧题，但是诗中对于炎方的酷热、阴雨和瘴毒极尽夸张渲染之能事，风格之奇峭与他用古诗写的纪行诗无异。此外《代别鹤操》写双鹤的情态，生动而华美，也可见出咏物诗宛转附物的技巧。虽然乐府的铺陈始于曹植，至张华发展到类似赋体的大篇，但多为半句对偶，骈散交替。而鲍照这些诗则大多用整齐的骈偶句，与当时的古诗发展同步。所以《古诗归》评鲍照乐府说：“鲍照能以古诗声格作乐府，以五言性情入七言，别有奇响异趣。”[①]

鲍照代乐府在具体表现手法上也有值得重视的创新，如《代东武吟》叙述一个少壮辞家，穷老还家的老兵曲折坎坷的一生，中间又多次对比其昔日的勇武辛劳和今日的困顿凄凉，这个故事本身的典型意义在于概括了古来无数士卒征战一生却功成不赏的共同遭遇。同时诗中老兵的不遇还因为屡换主人、将军下世无人论功等特殊的原因，由此可以联想到鲍照自己因时事屡变、屡易其主的经历。但诗人又并非借人物的经历作为自身遭际的比喻，只是就其中

[①] 钟惺、谭元春《古诗归》卷十二。见《续修四库全书》卷 1589 集部总集类，页 478。据复旦大学图书馆明闵振业三色套印本影印。上海古籍出版社 1995 年。

的相似点寄托感慨。这种有意无意的寄托方式，是鲍照对汉魏乐府传统的突破。汉乐府的《董娇娆》、曹植的《野田黄雀行》《美女篇》等都是以一个故事或人物作为比喻，寓意极为明确。鲍照从借事为喻向即事寄慨的变化大大拓宽了唐代古题乐府的思路，王维《老将行》《洛阳女儿行》的寄托方式都是循此而来。此外如《代白头吟》中罗列一连串寓意一致的比喻和典故排沓而下，一气呵成，这种表现手法亦开李白《梁甫吟》《鞠歌行》《行路难》（其二其三）一类乐府之先河。乐府诗由于代言体的视角、题材主题的承传性、以及表现内容普世性大于个别性的特点，使拟作者不容易形成个人的独特风格。在鲍照之前，只有曹操、曹植这些大作家能超出一格。而鲍照乐府体调的古诗化及其在表现方式上的一些创变，使他的乐府诗形成了遒丽俊逸的鲜明风格。鲍照之后，只有李白的古题乐府具有极为鲜明的个人风格，“俊逸鲍参军”的影响也由此可见一斑。

综上所论，鲍照集里“代”乐府题中的“代”字，标示了鲍照拟乐府与汉魏晋乐府创作传统的联系和区别，反映了鲍照对于汉魏乐府的体式及其创作特征的深刻体认，为唐代乐府学习汉魏乐府提供了宝贵的经验。他在代乐府中的创变，特别是乐府古诗化的倾向，不但带来了乐府表现方式的变化，而且使向来隐藏于代言体背后的作者走向前台，对于李白的古题乐府产生了深远的影响。因此鲍照不仅对中古七言和杂言体式的转型作出了关键性的贡献，而且在古题乐府从汉魏到唐代的传承史中，也具有不可忽略的转关作用。

作者简介：葛晓音（1946-）女，香港浸会大学中文系讲座教授

北京大学中文系教授

南朝的文体分类与“文笔之辨”

深圳大学文学院 杨东林

摘　要： 南朝的文体分类体现出细碎繁富、层级不分的倾向，实质上是杂文学的观念使然。而“文笔之辨”在对文体细类归类的过程中，由于争论者对“文”和“笔”外延的看法不同，而产生出对“文”和“笔”内涵的不同理解，进而出现了一种朦胧的纯文学意识。“文笔之辨”最终的不了了之，主要原因是没有在功用的文体观和文学的文体观之间、文体的“类分”（析类）和“类从”（归类）之间做到适度的均衡协调，从而在理论和实际之间脱节。这同样也是现代文体分类学面临的问题。

关键词： 南朝　文体分类 文笔之辨 文体观念 杂文学观念

一　杂文学观念下的文体分类

对文体有意识的系统的分类，是在史志目录学的传统下发展起来的。而文集特别是文章总集的出现，使对文体的分类变得更加有目的性，更加专门化。当然，在典章名物的说明中，如蔡邕《独断》、刘熙《释名》等，在作家作品的评论和创作专论中，如曹丕《典论·论文》、陆机《文赋》等，也会涉及到文体的分类，但就其立意来说，并非要对文体进行系统的全面的分类。真正开始对文体进行有意识的系统的全面的分类的是挚虞的《文章流别集》、李充的《翰林集》等文章总集。可惜其书已佚，而难得其详。进入南朝，文章总集的编纂更为兴盛，编纂者的角色身份也由学者向文人倾斜，文体分类中的文学意识也逐渐增强。萧统《文选》便是其中的杰构。与此同时，泛论各体文类的专门著作，如旧题任昉的《文章缘起》、刘勰的《文心雕龙》，备列各种文章体类，亦是文体分类的系统之作。文体分类学在齐梁时代得到全面的总结和清理，完整地呈现在我们眼前。

《隋书·经籍志》著录汇列诸体的文章总集计有二十七种。唯《文选》独存。《文选》之前的总集，挚虞《文章流别论》残篇涉及文体十二种：诗、赋、颂、七、箴、铭、诔、哀辞、对问、哀策、图谶、碑。[①]李充《翰林论》残篇亦涉及十余种文体名目：书、表、论难、图讚、议奏、盟檄、驳事、诫诰、五言诗、赋。齐孔逭的《文苑》，据《玉海》卷五十四引《中兴书目》说：“孔逭集汉以后诸儒文章，今存十九卷，赋、颂、骚、铭、诔、弔、典、

[①]《文心雕龙·颂赞》曰：“及迁史固书，托赞褒贬。约文以总录，颂体以论辞，又经传后评，亦同其名。而仲洽流别，谬称为述，失之远矣。”（范文澜《文心雕龙注》(上)，人民文学出版社 1958 年版，第 158 页），又颜师古《匡谬正俗》卷五“史记”条曰：“挚虞撰《流别集》，全取孟坚书序为一卷谓之《汉述》，已失其意。”（颜师古原著、刘晓东平议《匡谬正俗平议》，山东大学出版社 1999 年版，第 114 页）。由此可知《文章流别集》有“述”之一类。邓国光先生推测，挚虞文体分类在二十五类至四十一类之间。见其所著《挚虞研究》，香港学衡出版社 1990 年版，第 239-247 页。

书、表、论凡十属。"[①]而《文苑》一书，《隋志》著录为一百卷。十九卷即涉十种文体。可以推知，这些卷帙浩大的总集,文体分类都很繁富。《文选》的文体分类则有三十九类：赋、诗、骚、七、诏、册、令、教、策文、表、上书、启、弹事、笺、奏记、书、移、檄、难、对问、设论、辞、序、颂、赞、符命、史论、史述赞、论、连珠、箴、铭、诔、哀、碑文、墓志、行状、吊文、祭文。[②]这些还不包括《文选序》中提及而《文选》未收的诫、诰、誓、悲、引、碣等文类。

而旧题任昉的《文章缘起》举列的文体则有八十五类：三言诗、四言诗、五言诗、六言诗、七言诗、九言诗、赋、歌、离骚、诏、玺文、策文、表、让表、上书、书、对贤良策、上疏、启、奏记、牋、谢恩、令、奏、驳、论、议、反骚、弹文、荐、教、封事、白事、移书、铭、箴、封禅书、讚、颂、序、引、志录、记、碑、碣、诰、誓、露布、檄、明文、乐府、对问、传、上章、解嘲、训、辞、旨、劝进、喻难、诫、吊文、告、传赞、谒文、祈文、祝文、行状、哀册、哀颂、墓志、诔、悲文、祭文、哀词、挽词、七发、离合诗、连珠、篇、歌诗、遗命、图、势、约。[③]

《文心雕龙》涉及的文体名称实在难以统计，粗列如下：骚、诗（四言、五言、三六杂言、离合、回文、联句）、乐府、赋、颂、赞（序、引）、祝、盟（祭文、哀策、誓）、铭、箴、诔、碑（碣）、哀、吊、杂文（对问、七、连珠、典、诰、誓、问览、略、篇、章、曲、操、弄、引、吟、讽、谣、咏）、谐、隐、史传、诸子、论、说（议说、传注、赞评、叙引）、诏、策（命、诰、誓、令、制、戒敕、戒、教）、檄、移（露布）、封禅、章、表（上书、章、奏、表、议）、奏、启（上疏、弹事、封事）、议、对（驳议、对策、射策）、书、记（表奏、奏书、谱、籍、簿、录、方、术、占、式、律、令、法、制、符、契、券、疏、关、刺、解、牒、签、状、列、辞、谚语）。大类为三十四种，若总其细类超过百种。[④]

三书的文体分类，《文选》一书有大类三十九，《文心雕龙》有大类三十四，而《文章缘起》则列目八十五题，更为细碎杂乱。傅刚先生说："选本如《文选》，评论如《文心雕龙》，都可以做归类的工作，《文章始》却不可以，这也是体例所限。"[⑤]而《文选》和《文心雕龙》的归类事实上也并不简明而有条例可循。清代章学诚就对《文选》分类的细碎大加指责，他对"符命"、"史述赞"、"七"的体类设立不以为然，对立"难"为体也深为不满，《文史通义·诗教下》说："《七林》之文，皆设问也。今以枚生发问有七，而遂标为七，则《九歌》《九章》《九辨》，亦可标为九乎？《难蜀父老》亦设问也。今以篇题为难，而别为难体，则

[①] 王应麟辑《玉海》（第二册），广陵书社 2003 年影印版，第 1016 页。
[②] 萧统《文选》分文体为三十九类，说详傅刚《〈昭明文选〉研究》，中国社会科学出版社 2000 年版。
[③] 关于《文章缘起》一书，今传本是否为任昉《文章始》原作，《四库全书总目》疑为伪托。吴承学师与李晓虹合撰《任昉〈文章缘起〉考论》一文，对《总目》疑为伪托的主要理由一一加以考辨，以为其结论不可采信。并主张以审慎的态度尊重唐宋以来的传统说法。文载《文学遗产》2007 年第 4 期。本文举列的文体类别即基本据此文。
[④] 《文心雕龙》论文章体裁，从《明诗》至《书记》二十篇，涉略文体三十三种。当然，这三十三种体类亦不可等同视之，如"杂文"、"记"情况就相当复杂。一般认为，刘勰论及的文体，还应加上《辨骚》篇里的"骚体"，故我们说，《文心雕龙》的文体分类为三十四种大类。至于大类之下的小类细目，有时实在是难以摘举。文中所随列之细目，只是粗略的举例，并不是有标准有系统的甄别统计。
[⑤] 傅刚《〈昭明文选〉研究》，中国社会科学出版社 2000 年版，第 184 页。

《客难》当与同编，而《解嘲》等别为嘲体，《宾戏》当别为戏体矣。”[①]以篇题为“体”，确是魏晋南北朝人在文体分类中的一个操作方法。它也是造成文体名目纷纭的原因之一。《文选》将汉武帝《秋风辞》与陶渊明《归去来》（后人径题为《归去来兮辞》）放在一起，立一体为“辞”类。两篇文章有什么相同之处？今人一般将《秋风辞》归入“诗”（清人沈德潜即将其收入《古诗源》），而将《归去来》划入“文”，形式上差异很大，且二文之立意、题材等方面亦很难见出其同（若说其同，或在用“兮”字句上。但《文选》又别有“骚”体），“辞”之立体，无例可索，似无必要。《文心雕龙》的归类则较《文选》为严整，如《杂文》即包括了《文选》中的“七”、“对问”、“设问”、“连珠”四个体类；又如《论说》中的“论”即包括了《文选》中的“论”、“史论”、“史述赞”、“序”四个体类。但其琐碎的倾向仍然存在。“囿别区分”，但总体上体现出“杂”的特点。将史传、诸子与其他文类并列，层级关系不分。过分强调题材和功用，纳入了大量应用文牍。其体裁论从《明诗》至《书记》，虽然形式上排列有序，但文体大类之下所涉的细目，甚至超过了《文选》。其分类实缺乏内在的条理性和相称性。

文体的分类，可以考虑的因素很多，美国学者韦勒克和沃伦合著的《文学理论》一书中说：“我们认为文学类型应视为一种对文学作品的分类和编组，在理论上，这种编组是建立在两个根据之上的：一个是外在形式（如特殊的格律或结构等），一个是内在形式（如态度、情调、目的等以及较为粗糙的题材和读者观众范围等）。外表上的根据可以是‘田园诗的’和‘讽刺的’，外在形式是二音步和平达颂歌式的）；但关键性的问题是接着去找寻‘另外一个’根据，以便从外在与内在两个方面确定文学类型。”[②]或许韦勒克和沃伦所说的文学类型和我们所说的文体并不完全重合，但这里所说的“编组”的“根据”，我认为却同样适合于文体分类。基于此，构成文体形式的内在和外在因素中的任何一个都可以成为对文体进行分类的根据。而决定文体之内在形式和外在形式的因素是多种多样的，文体的分类也应是多元化的。但在每一种分类体系中，标准则应是一定的，在每一种分类中，只能有一个前后一贯的标准。中国古代的文体分类，则往往在同一个分类体系中，从多个角度对文体进行分类和归类。《文心雕龙》和《文选》都是这样。《文心雕龙》且不说其文体大类下细目划分时标准的多变，如诗从语言形式上可分为三言、四言、五言、六言、七言、杂言等小类；从结构上又举出离合、回文、联句等小类。即使从大类上来讲，先“文”后“笔”，从语体形式分，但下面对三十四种文类的划分，并未贯彻这一标准。诗、乐府、赋来源相同而分为不同的文类，颂赞功用相同而分为不同的文类，诏策、章表又因为题材不同而分为不同的文类。或用此标准，或用彼标准，杂陈于同一分类体系中，则文体分类自然层级不分，名目繁多而难以把握。

不过，造成文体分类繁芜琐碎的更为重要的原因则是总分对象义界的庞杂，实质上是杂文学的观念使然。

[①] 章学诚著、叶瑛校注《文史通义校注》（上），中华书局1985年版，第81-82页。
[②] 韦勒克、沃伦合著《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第263页。

究竟什么样的文章可以被划入文体分类的范围，什么样的文章可以被列为文体分类的对象，只有对分类的具体对象和范围加以必要的限定，才能够减少分类的随意性和不确定性，才有助于文体分类体系和层级关系的确定，在“文”的概念和义界还没有被厘定之前，文体分类就不可能是井井有条、界域分明的。

虽然古人关于“文”的概念，经历了一个逐步发展和演进的过程，但始终并未产生纯文学的概念。先秦两汉不用说，即使是被称为“文学自觉”的魏晋之后，依然并未产生明确的纯文学概念。曹丕《典论·论文》中的“四科八体”，陆机《文赋》中的“十体”，在今天人看来，除了诗、赋两类之外，其他的文体，大都有其实用的目的。挚虞《文章流别论》、李充《翰林论》也是将诗赋和大量的应用文类并列在一起，《文心雕龙》甚至将诸子、史传也纳入其论文的体系之中。《文选》虽不收经、史、子之作，但也是在诗赋外，收入了大量的应用文类。“文”的义界和范围的驳杂，说明“文”的本质特质虽然被人们有所意识，但并未完全与其实用性的目的剥离。激进如萧纲，也在《与湘东王书》中说：“至如近世谢朓、沈约之诗，任昉、陆倕之笔，斯实文章之冠冕，述作之楷模”。[①]诗、笔被等而视之。应用文和文学作品交错重叠，二者没有明显的界域。确实，就中国文学的发展实际来看，就中国古代作家的写作实践来看，我们很难明确划分出哪些文体属于纯文学，哪些文体属于非文学，诗赋可能会写得质木无文，了无文学性，而一些应用文体如诏令，奏议等公牍文亦可写得文采飞扬，成为文学性很强的作品，如三国时陈琳《为袁绍檄豫州》、诸葛亮《出师表》等。“文”不可能排斥实用性的文体，况且汉魏以来的许多纯文学作品，本来采用的就是应用文的体裁形式，如汉王褒的《僮约》、齐孔稚珪的《北山移文》、梁沈约的《修竹弹甘蕉文》等。吴承学师曾指出：“中国古代实用文体形态与文学文体形态是浑成一体的”。[②]而中国古代的文体分类也始终面对的是一个宽泛的“文章”对象。

《文心雕龙》的“文章”范围就至为宽广庞杂，其广义的“文”概念几乎无所不包。狭义的“文”概念，则将所有的文字形式，都包揽其中，而未加以区别。如果说实用性的诏策、章奏、檄移等在有些时候也可以写得象诗赋等文学文体那样富于文学性，而“书记”中的谱、籍、簿、录等则无论如何也很难写成文学作品。把差别如此之大的文字形式统统纳入其分类体系之中，而偏重于从应用角度出发进行分类，难免会使文章体类名目繁多，无逻辑规则可言。何况我们今天把《文心雕龙》当作一部文学理论著作来看待时，就更加地会不适应。萧统《文选》的“文章”范围似乎有所收缩，有人更视其为一个文学选本，重要的依据便是对《文选》的选录标准的认定和判断。在《文选序》中，萧统谈到了他的选录范围和标准，但却引起了近代以来学者的种种争议。其《序》曰：

> 若夫姬公之籍，孔父之书，与日月俱悬，鬼神争奥，孝敬之准式，人伦之师友，岂可重以芟夷，加以剪截？老、庄之作，管孟之流，盖以立意为宗，不以能文为本。今之所撰，又以略诸。若贤人之美辞，忠臣之抗直，谋夫之话，辩士之端，冰释泉涌，金相

[①]严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》（第三册），《全梁文》卷十一，中华书局 1991 年影印版，第 3011 页。

[②] 吴承学师《中国古代文体形态研究·绪论》，中山大学出版社 2002 年增订本，第 2 页。

玉振，所谓坐狙丘，议稷下，仲连之却秦军，食其之下齐国，留侯之发八难，曲逆之吐六奇，盖乃事美一时，语流千载。概见坟籍，旁出子史，若斯之流，又亦繁博，虽传之简牍，而事异篇章，今之所集，亦所不取。至于记事之史，系年之书，所以褒贬是非，纪别异同，方之篇翰，亦已不同。若其赞论之综辑辞采，序述之错比文华，事出于沉思，义归乎翰藻，故与夫篇什，杂而集之。[①]

言经、史、子不在《文选》之收录范围。但史中之赞论、序述却在收录之列，何以故？乃在于赞论，序述有“综辑辞采”、“错比文华”的特点，是因为它们“事出于沉思，而义归乎翰藻”。这样的一个选录赞论、序述的标准，有不少学者认为它就是《文选》全书的选录标准，甚而认为萧统开始具体地划分文学作品与非文学作品。萧统的确比较重视文章的文采和辞藻之美，及其为文运思的精心，但他不收经、史、子三部之篇章，并不说明他有意识地要区分文学作品和非文学作品，王运熙先生说：“《文选》基本上不选经、史、子，主要还是由于总集的体例使然”。[②]从目录学的发展来看，集部指涉的文献对象至齐梁时已相对稳定。晋荀勖《中经新簿》依魏郑默之《中经》而立四部，丁部,有诗赋、图赞、汲冢书。齐王俭撰《七志》，三曰文翰志，纪诗赋。而梁阮孝绪撰《七录》，更文翰志为文集录。《七录》序称：“王以诗赋之名，不兼余制，故改为文翰。窃以倾世文词，总谓之集，变翰为集，于名尤显。”[③]文集录则包括楚辞、别集、总集、杂文四部分。可见集部虽以诗赋为主，但还有其他的“余制”。检《隋书·经籍志》，便著录有大量的诏制、奏事、表状、笺启、书、杂笔等文集。自陆机以来的文体论者就对一些本应属于应用文的文体概括提出了美的风貌的体式要求。萧统以其所处的时代，编撰《文选》时当更加注重文辞之美，基于历史发展之实际，他不可能排斥应用性的文章，只不过对应用性的文章附加上一些文学性的要求而已。《文选序》即谓：

又诏诰教令之流，表奏牋记之列，书誓符檄之品，弔祭悲哀之作，答客指事之制，三言八字之文，篇辞引序，碑碣志状，众制锋起，源流间出。譬陶匏异器，并为入耳之娱；黼黻不同，俱为悦目之玩。[④]

实用的目的，不妨碍其美的追求，实用文体同样可以成为“美文”。萧统“文章”概念的内涵和外延并不和今天的“文学”概念等量等值。“文”或多或少，或轻或重总与其实用性联结在一起。从《文选》对入选文章的分类安排看，即使是诗、赋这样的文学文体也偏重于题材内容和具体功用的区分，如赋类下之子目：京都、郊祭、耕籍、畋猎、纪行、游览、宫殿、江海、物色、鸟兽、志、哀伤、论文、音乐、情十五类，着眼于题材内容。而诗类下之子目：补亡、述德、劝励、献诗、公宴、祖饯、咏史、百一、游仙、招隐、反招隐、游览、咏怀、哀伤、赠答、经旅、军戎、郊庙、乐府、挽歌、杂歌、杂诗、杂拟二十三类，除个别子类外，总体上着眼于其题材和具体的应用场合。诗、赋尚且如此，遑论其他文体。也许正是由于在分类时过分强调文章的题材特点和实际功用，对应于社会生活众多的场合对象和实用用途，

[①] 萧统编、李善注《文选》（第一册），上海古籍出版社 1986 年版，第 2-3 页。
[②] 王运熙《〈文选〉选录作品的范围和标准》，原载《复旦学报》1988 年第 6 期，收入俞绍初、许逸民主编《中外学者文选学论集》（上），中华书局 1998 年版，第 261 页。
[③]《广弘明集》（卷三），上海古籍出版社 1991 年影印版，第 112 页。
[④]萧统编、李善注《文选》（第一册），上海古籍出版社 1986 年版，第 2 页。

于是便衍生出大量的子文类，加之应用文体总是随着时代的发展不断扩展，而它们也被不断网罗到文体分类的总分义界范围里，虽有古今之分，但着眼于其义用的差别，而不做必要的归类。如古有“上书”，而后代又分衍为章、表、奏、议，这些都被原封不动地纳入分类体系之中，从而使文体的分类越来越细化，而趋向于繁琐庞杂。究其根本，实因文学作品与实用文章浑然一体而未能分途。“文章”的范围不等同于或者说大于今天的“文学”，是造成魏晋南北朝文体分类不符合于现代文体分类原则的最为重要的原因。

中国古代的文体分类，面对的始终是一个“杂文学”的对象，面对的是各种实用性的文章，这是一个客观的历史事实。而对文体功用的认识，自先秦以来便已成为文体类别得以区分的基础。不只是实用性的文体，甚至文学性的文体，人们也从功用的角度去认识它们，而这种功用性的分类认识，往往不利于文体文学性质的独立，不利于区分文学文体与非文学文体。“杂文学”概念和文体功用论的纠结，使中国古代的文体分类始终未能发展出符合现代文学理论的分类学体系来。

但无论是刘勰的论文，还是萧统的选文，都非常重视文的艺术特点。刘勰在《文心雕龙》“下篇”论文术：论艺术构思，论艺术风貌、论艺术技巧、论表现方法等，萧统因赞论、序述“综辑辞采、错比文华”，“事出于沉思，而义归乎翰藻”，将其选入《文选》，都说明他们一定程度上对“文学性”的重视，对辞采与形式之美的重视。刘勰和萧统对文学质性的认识，直接体现于所论和所选的作家作品上。明代徐师曾在《文体明辨序》中，谓其所编《文体明辨》“唯假文以辨体，非立体而选文”。[①]这是中国古代文章总集编纂方式的一个特点，也是中国古代文体分类的一个特点。这一特点，使中国古代的文体分类表现出随机应变的特征。因此，我们考察古人的文体思想和观念，不应被其文体分类中的纷繁名目所迷惑，而更应注重其对不同文体作家作品的具体评价。

二　文体分类与“文笔之辨”

南朝时期，文体分类越来越细，但也出现了一种对众多文体进行归类的倾向，这就是所谓的“文笔之辨”。“文笔之辨”的基础是文体的分类。但“文”和“笔”作为类名，其内涵和外延似乎并不确定，这种不确定性，使“文”和“笔”在文体分类中的意义逐渐减弱，而关于这一问题的争论，却深化了人们对文学质性的认识，甚至产生出一种纯文学的朦胧意识。

《文心雕龙·总术》曰：

> 今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也。夫文以足言，理兼诗书；别立两目，自近代耳。颜延年以为笔之为体，言之文也；经典则言而非笔，传记则笔而非言。请夺彼矛，还攻其楯矣。何者？易之文言，岂非言文？若笔不言文，不得云经典非笔矣。将以立论，未见其论立也。予以为发口为言，属笔曰翰，常道曰经，述经曰传。经传之体，出言入笔，笔为言使，可强可弱。分经以典奥为不刊，非以言笔为优劣也。

[①] 徐师曾《文体明辨序说》，人民文学出版社 1998 年版，第 78 页。

昔陆氏文赋，号为曲尽，然泛论纤悉，而实体未该。故知九变之贯匪穷，知言之选难备矣。[1]

有韵为“文”，无韵为“笔”，乃是南朝以来人们的一种普遍说法。以有无韵脚作为“文笔”之分的标准，是在长期以来的文体分类基础上提出来的，王运熙、杨明先生在《魏晋南北朝文学批评史》中对此点已做了详细的考辨和论述。[2]如果仅停留在这一层次上，“文笔”之分在对各体文章进行归类时，其内涵和外延本应是明确的。但问题在于，有韵无韵这一标准似乎并不是南朝文论家们的兴奋点，他们总是想在有韵和无韵这一标准之上再附着另外的标准，而这另外的标准勉强可理解为今人所说的“文学性”，有韵无韵和“文学性”的标准纠结在一起，两个不同层次的问题，似分似合，若即若离，最终使“文”和“笔”的指涉，特别是其各自所应包括的各体文章的范围，有大有小，各不相同。因为对“文学性”这一充满弹性的标准，每个人的理解并不相同。刘勰反对颜延之将经典排斥在“笔”的范围之外。颜延之认为“笔”是对不加修饰的直言的修饰，经典是直言而不加修饰的，故不入于“笔”。而刘勰以为，说话是言，而写成文字的经典和传记皆“出言入笔”，进入到“笔”的范围。虽然刘勰以为“六经以典奥为不刊”，不以文采之多少分优劣，但他驳颜延之时举《易》之《文言》为例，再联系他在《征圣》、《宗经》中对六经文采的推许，所谓“圣文之雅丽”、所谓“义既埏乎性情，辞亦匠于文理”，以及《情采》篇“圣贤书辞，总称文章，非采而何”的论断，无疑在内心深处，他认为经典也是有文采的，所以他才说“文以足言，理兼诗书”。颜延之为“笔”加上了“文饰”这一标准，而刘勰则以为这一标准不符合实际，自相矛盾。其根本则在于对“文饰”这一“文学性”概念的认识， 两人理解并不相同。根据《总术》篇的这段文字，我们可知颜延之有“言”和“笔”之分。《宋书·颜竣传》载：

太祖问延之：“卿诸子谁有卿风？”对曰：“竣得臣笔，测得臣文，㚟得臣义，跃得臣酒。”[1]

《宋书·颜延之传》亦载：

元凶弑立，以为光禄大夫。先是，子竣为世祖南中郎咨议参军。及义师入讨，竣参定密谋，兼造书檄。劭召延之，示以檄文，问曰：“此笔谁所造？”延之曰：“竣之笔也。”又问：“何以知之？”延之曰：“竣笔体，臣不容不识。”[2]

据此两则材料，颜延之亦有“文”和“笔”之分。也就是说，颜延之是主张“言”、“文”、“笔”三分的。范文澜在《文心雕龙注》中释颜延之“言”、“笔”、“文”时说：“此言字与笔字对举，意谓直言事理，不加彩饰者为言，如《尚书》之类是；言之有文饰者为笔，如《左传》、《礼记》之类是；其有文饰而又有韵者为文。”[3]

通过上面的分析可知，由于对“文饰”这一标准理解的不同，刘勰和颜延之在对“笔”的范围外延上理解并不相同。萧绎《金楼子·立言》曰：

---

[1] 范文澜《文心雕龙注》（下），人民文学出版社 1958 年版，第 655 页。
[2] 详见王运熙、杨明《魏晋南北朝文学批评史》之“文笔说”专节，上海古籍出版社 1989 年版。
[1] 沈约撰《宋书》（第七册），中华书局 1987 年版，第 1959 页。
[2] 沈约撰《宋书》（第七册），中华书局 1987 年版，第 1903 页。
[3] 范文澜《文心雕龙注》（下）之《总术》篇注二，人民文学出版社 1958 年版，第 658 页。

古人学者为己，今之学者为人。学而优则仕，仕而优则学，古人之风也；修天爵以取人爵，获人爵而弃天爵，末俗之风也。古人之风，夫子所以昌言，末俗之风，孟子所以扼腕。然而古人之学者有二，今人之学者有四。夫子门徒，转相师受，通圣人之经者谓之儒。屈原、宋玉、枚乘、长卿之徒，止于辞赋，则谓之文。今之儒博穷子史，但能识其事，不能通其理者，谓之学。至如不便为诗如阎纂，善为章奏如伯松，若此之流，泛谓之笔。吟詠风谣，流连哀思者，谓之文。而学者率多不便属辞，守其章句，迟于通变，质于心用。学者不能定礼乐之是非，辩经教之宗旨，徒能扬榷前言，抵掌多识，然而挹源知流，亦足可贵。笔退则非谓成篇，进则不云取义，神其巧惠，笔端而已。至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡遒会，情灵摇荡。而古之文笔，今之文笔，其源又异。[④]

古之学者有二，谓：儒与文；今之学者有四，谓：儒、学、笔、文。今之儒、学由古之儒而来，而今之笔、文由古之文而来。如果从文体划分的角度来看，儒与学实包括经典与子史；笔与文则包括诗赋章奏等集部著作。就“文笔”作为一整体所包括的范围来说，刘勰的“文笔”似乎是经典、子史、诗赋章奏等篇章都统统包括在内，而颜延之则从其中去掉了经典，而萧绎更从其中去掉了子史。从文体分类学的角度来说，“文笔”所指涉的总分义界，其外延范围，各人并不相同。当然，萧绎这段话中，最被后人重视的则是其关于“文”与“笔”区分的论述。关于“笔”，萧绎说：“退则非谓成篇，进则不云取义，神其巧惠，笔端而已。”“成篇”可能指的是“文”；“取义”可能指的是“学”。“笔”退不可谓“文”，而进不可谓“学”，只不过显其巧惠于笔端而已。至于“文”，“惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡”。即须讲求辞采之华美，声韵之谐和，感情之浓烈。此三者，最重要的是情感，所谓“流连哀思者，谓之文。”萧绎对“文”的论说，实以“文学性”为其标准，反映了文学自觉时代对“文”之抒情特质与美感特征的认识。如果孤立地看，萧绎对“文笔”区分的认识已经脱离了具体的文类。但联系上文“不便为诗如阎纂，善为章奏如伯松”而谓之“笔”，“吟咏风谣”而谓之“文”的论述，可知萧绎对“文笔”区分的论说，并未脱离“有韵无韵”这一文体分类的基础。不便为诗而善为章奏者谓之“笔”，而“吟咏风谣”实即善于吟诵诗歌者谓之“文”。隐然以有韵无韵区分“文笔”。而在我们所引《金楼子·立言》这段话的后面，谈到潘岳谓其“为文”，谈到曹植、陆机说他们是“文士”，潘岳、曹植、陆机善长诗赋创作留名后世；而谈到任昉则却说他“长于笔翰”，《南史·任昉传》载时人有“任笔沈诗”[①]的说法，《梁书·任昉传》亦载任昉“雅善属文，尤长载笔，才思无穷，当世王公表奏，莫不请焉。”[②]可见章奏之类公文为任昉所善。亦似以其各自所长之文体论之，而以“文”、“笔”区别言之。再如萧绎在这段话中谈到“而古之文笔，今之文笔，其源又异。”其后紧接着说：“至如彖系风雅、名墨农刑，虎炳豹郁，彬彬君子。”“彖系风雅”为一组，“名墨农刑”为一组，亦隐然以“有韵无韵”分别“文笔”。萧绎并没有取消“有韵无韵”这一分别“文笔”

[④] 郁沅、张明高编选《魏晋南北朝文论选》，人民文学出版社1999年版，第368页。
[①] 李延寿撰《南史》（第五册），中华书局1987年版，第1455页。
[②] 姚思廉撰《梁书》（第一册），中华书局1987年版，第253页。

的标准，他只不过在这一标准的基础上又附着上了一些另外的标准，而这另外的标准，“文学性”更强。我们似可以说，在“文笔”概念特别是其中“文”的概念上，萧绎对它们内涵的理解更为丰富，限定的标准更为严格，而其外延也相应地缩小。萧纲《与湘东王书》曰：

又时有效谢康乐裴鸿胪文者，亦颇有惑焉，何者？谢客吐言天拔，出于自然；时有不拘。是其糟粕。裴氏乃是良史之才，了无篇什之美。是为学谢则不届其精华，但得其冗长。师裴则蔑绝其所长，惟得其所短。谢故巧不可阶，裴亦质不宜慕。故胸驰臆断之侣，好名忘实之类，方分肉于仁兽，逞郤克于邯郸。入鲍忘臭，效尤致祸。决羽谢生，岂三千之可及？伏膺裴氏，惧两唐之不传。故玉徽金铣，反为拙目所嗤；《巴人下里》，更合郢中之听。《阳春》高而不和，妙声绝而不寻。竟不精讨锱铢，核量文质，有异巧心，终愧妍手。是以握瑜怀玉之士，瞻郑邦而知退，章甫翠履之人，望阙乡而叹息。诗既如此，笔又如之。徒以烟墨不言，受其驱染；纸札无情，任其摇襞。甚矣哉！文之横流，一至于此！[③]

虽未明确提到“文笔”，但出现了“诗”和“笔”的概念。“诗既如此”指学谢，“笔又如之”指师裴。《梁书·裴子野传》载：“俄又敕为书喻魏相元乂，其夜受旨，子野谓可待旦方奏，未之为也，及五鼓，敕催令开斋速上，子野徐起操笔，昧爽便就。既奏，高祖深嘉焉。自是凡诸符檄，皆令草创。”[④]“笔”之师裴，当指在诏策章表议符檄等实用文体方面师法裴子野。但萧纲又说裴子野“了无篇什之美。”这样，在“文笔”作为分类概念时，以为“笔”之一类文体缺乏“文学性”，不是美文。实质上是在“有韵无韵”的标准里加入了“美与不美”的内涵。

综上所述，在“有韵无韵”这一点上区分“文笔”，乃是南朝文论家的共识。但在这一点的基础上，各人又加入自己的一些理解，附着了另外的一些标准。刘勰反对颜延之的“言”、“笔”、“文”三分，就是因为颜延之给“笔”加上了“文饰”这一标准。在刘勰看来，“文笔”之分仅在有韵无韵，而“文饰”是其共同的特征。而萧绎和萧纲则为“文”加上了更加富于“文学性”的特征要求，萧绎以为“文”应该具有华美的辞采，谐和的声韵，浓烈的感情，而萧纲则以为“笔”并不具“篇什之美”。 “有韵无韵”以语体形式分别“文笔”，自有其文体分类学的意义；而以有无“文学性”区别“文笔”，则从文学特性上来对“文笔”提出不同的标准和要求，因对“文学性”的认识存在差异，故各人论述的“文”和“笔”的范围也就各不相同。“有韵无韵”和“文学性”并不是处于同一个层面的概念，有韵无韵是一较为客观的判断，而“文学性”则带有价值判断的色彩，但南朝的文论家对此二者似未加以严格区分，双重标准叠加交错，从而使“文”和“笔”作为类名的意义相对减弱了。

黄侃《文心雕龙札记》对刘勰的“文笔”观评论说：

案彦和云：文笔“别目两名自近代耳”；而其区叙众体，亦从俗而分文笔，故自《明

[③] 严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》（第三册），《全梁文》卷十一，中华书局 1991 年影印版，第 3011 页。

[④] 姚思廉撰《梁书》（第二册），中华书局 1987 年版，第 443 页。

诗》以至《谐隐》，皆文之属；自《史传》以至《书记》，皆笔之属。《杂文》篇末曰："汉来杂文，名号多品"；《书记》篇末曰："笔札杂名，古今多品。"详杂文名目猥繁，而彦和分属二篇，且一曰杂文，一曰笔札，是其论文叙笔，囿别区分，疆畛昭然，非率为判析也。书中多以文笔对言，惟《事类》篇曰"事美而制于刀笔"；为通目文翰之辞。《熔裁》篇"草创鸿笔，光标三准"；为兼言文笔之辞。《颂赞》篇"相如属笔，始赞荆轲"；为以笔目文之辞。盖散言有别，通言则文可兼笔，笔亦可兼文，审彼三文，弃局就通尔。然彦和虽分文笔，而二者并重，未尝以笔非文而遂屏弃之，故其书广收众体，而讥陆氏之未该。且其驳颜延之曰："不以言笔为优劣。"亦可知不以文笔为优劣也。其他并重文笔之辞，曰："文场笔苑，有术有门。"曰："文藻条流，托在笔札。"曰："藻耀而高翔，固文笔之鸣凤也。"曰："裁章贵于顺序，文笔之同致也。"斯皆论文与笔相联，曷尝屏笔于文外哉？[①]

黄侃认为刘勰虽从俗而分"文笔"，但在概念的使用上并不严格，所谓"盖散言有别，通言则文可兼笔，笔亦可兼文"。并且认为，刘勰的观念中，"文笔"亦无优劣之分，实是等同视之。也就是说，刘勰在语体上分"文笔"，而在文学质性上并不对"文笔"加以区别。这样，"文笔"之分，在《文心雕龙》中的作用，似乎仅是一个先"文"后"笔"的文体排列顺序，并不具有区别其质性的意义。"文"和"笔"更多的时候，只是成为概括作品时的一种方便性的泛名。

而萧绎则不满足于仅以有韵无韵来看待"文笔"。他认为"文笔"之分还在于"文"有辞采华美、音韵和谐、感情浓烈等方面的特征。《文镜秘府论》南卷"论文意"引萧绎《诗评》曰："作诗不对，本是吼文，不名为诗。"[①]诗在押韵之外，还须讲求对偶，不然不能称之为"诗"。也许在萧绎看来，"文"在押韵之外，如果不讲求辞采之华美，音韵之和谐、感情之浓烈，亦不能名之为"文"。萧绎在押韵的基础上对"文"提出了艺术特征上的要求，提出了更高的"文学性"的要求。范晔《狱中与诸甥侄书》曰："手笔差易，文不拘韵故也。吾思乃无定方，特能济难适轻重。所禀之分，犹当未尽，但多公家之言，少于事外远致，以此为恨。亦由无意于文名故也。"[②]已认识到"公家之言"的文和表现"事外远致"的文，实即以实用性文字为主的不押韵的"笔"和以抒发高情远致的押韵的"文"的区别。萧绎对"文"的艺术特征的概括则更进一步，其所提出的标准和要求，更加接近于我们今天所理解的文学特征。但我们不应忽略，"文笔"在文体分类时，"文"押韵而以诗赋颂赞等抒发情理的文体为其所属，"笔"不押韵而以诏策书启等实用公文为其所属，是人们从文学质性上探讨"文笔"之分的一个客观基础。《文镜秘府论》西卷"文笔十病得失"引后人所作之《文笔式》曰：

"制作之道，唯笔与文。文者，诗、赋、铭、颂、箴、赞、弔、诔等是也；笔者，

[①] 黄侃《文心雕龙札记》，华东师范大学出版社 1996 年版，页 266-267。
[①] 遍照金刚撰、卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考》（第三册），中华书局 2006 年版，第 1378 页。
[②] 严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》（第三册），《全宋文》卷十五，中华书局 1991 年影印版，第 2519 页。

诏、策、移、檄、章、奏、书、启等也。即而言之，韵者为文，非韵者为笔。”[③]

“笔”类之属，为朝廷官府之应用公文，大抵与抒发个人情思无关，而“文”类之属，大率可抒一己之情，发一己之见。虽语体上以有韵无韵而分，但二者隐然有“质性”的差异。只是当人们把兴趣点更多地转向对文章“质性”的讨论时，“文笔”作为分类名词，其内涵被人们附着了一些各不相同的其原本并不承担的内容，而其外延，亦即其面对的范围也就各不相同。从文体分类学的角度来讲，所分的类之所属与其总分义界不相称，是违背文体分类学的原则的。这样的分类自然变得意义不大。而“文笔之辨”的争论的重心由“类”之所属转向“性”之所属，特别是萧绎对“性”之所属的文学特征认识，应该说，表现出了一种朦胧的纯文学意识，体现出文学自觉程度加深的时代要求。

美国学者韦勒克和沃伦合著的《文学理论》一书中说：“我们还必须认识到艺术与非艺术、文学和非文学的语言用法之间的区别是流动性的，没有绝对的界限。美学作用可以推展到种类变化多样的应用文学和日常言辞上。”又说：“看来最好只把那些美感作用占主导地位的作品视为文学，同时承认那些不以审美为目标的作品，如科学论文、哲学论文、政治性小册子、布道文等也可以具有诸如风格和章法等美学因素。但是，文学的本质最清楚地显现于文学所涉猎的范畴中。文学艺术的中心显然是在抒情诗、史诗和戏剧等传统的文学类型上。它们处理的都是一个虚构的世界、想象的世界。”[④]文学观念的自觉，在于对文学质性、文学内涵的理解。其外延则似无明确一定的疆域，但对文学本质的认识，则离不开分类的基础，离不开类别的区分。如果对“文笔之辨”做这样的考虑，自清代以来学者们对它的是是非非的种种争论，也就不需我们今天过多地饶舌置评了。

三　余论

郭英德先生说：“在中国古代，当人们更多地着眼于从行为方式与文体功能的角度对文体进行分体归类时，往往倾向于文体的‘类分’；而当人们更多地着眼于从形态特征的角度对文体进行分体归类时，则往往倾向于文体的‘类从’。”又说“‘类分’的方法更为突显文体的社会性特征，而‘类从’的方法则更能昭示文体的文学性特征。”[①]南朝的文体分类在杂文学观念下体现出繁富的特点，可以说是“类分”，而“文笔之辨”以简驭繁，可以说是“类从”。如照郭英德先生所说，似乎“类分”的取向主要是一种功用的文体观，而“类从”的取向主要是一种文学的文体观。

文体类别是一种历史的、客观的存在，总是受到一定的场合、用途、题材、对象、媒介材料等的限制。这些方面的因素都会对文体的体制规范提出特定的要求，从而凸显出文体类

[③] 遍照金刚撰、卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考》（第三册），中华书局 2006 年版，第 1238 页。
[④] 韦勒克、沃伦合著《文学理论》，刘象愚等译，三联书店 1984 年版，第 13 页。
[①] 郭英德《中国古代文体学论稿》，北京大学出版社 2005 年版，第 151、154 页。类似的表述有朱迎平在《中国古代文体论论略》一文中所说：“文体分类按不同的方向可分为析类和归类两种。析类是按文体功用的差异条分缕析，以求体类的丰富。……归类是按文体或表达方式的相同点分门别类，以求体类的精简。”文收入其《古典文学与文献论集》，上海财经大学出版社 1998 年版，第 78 页。

别的个性特征来。就“类分”的取向来说，就是要尊重各种文体在历史发展中所形成的这些个性特征。因此，“类分”是建立在对文体功用目的的说明、渊源流变的回顾和程式规格等一般性语言体式的阐释的基础之上的。现存《文章流别论》和《翰林论》的残篇，基本上就是以上的内容，《文心雕龙》二十篇“文体论”，今人多以分体文学史视之，就颇可说明问题。而“类从”的取向，虽然也要考虑场合、用途、题材、对象、媒介材料等因素，但它并不是直接以这些因素作为分类的出发点，而是把这些因素所造成的文体的“情”和“意”的特点、形态形式特征、以及风格风貌上的指向，作为考虑问题的基础。曹丕《典论•论文》以奏议相从而宜雅，书论相从而宜理，铭诔相从而尚实，诗赋相从而欲丽，就已经是从文体风格上着眼了。刘勰在《宗经》篇中，把论说辞序类从为一组，谓其源于《易》；诏策章奏类从为一组，谓其源于《书》；赋颂歌赞类从为一组，谓其源于《诗》；铭诔箴祝类从为一组，谓其源于《礼》；纪传盟檄类从为一组，谓其源于《春秋》。固然考虑的是其功用和来源，但恐怕更为重要的考虑是在于其形态体貌特征。因此，在《定势》篇中说：“章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于弘深”。[②]《宗经》和《定势》的类从组合不完全一致，但大致不差（由此，也可以看出“类从”在一定程度上的主观性）。再联系《宗经》篇树“宗经”而以“体有六义”为指归，我们似可以说，“类从”更多的是对文体形态风格的抽象性把握。

从逻辑上说，类名的外延越小，它的内涵越多；类名的外延越大，它的内涵越少。“类分”就其归类的文体类别来说，范围是越来越小，而它规定性的东西就会越来越多。因之它的内涵也就会体现出杂的倾向。这也就是南朝文体分类越来越细碎繁富，呈现出杂文学观念的一个重要原因。“类从”就其归类的文体类别来说，范围是越来越大，而它规定性的东西就会越来越少。因之它的内涵也就走向单纯。南朝的“文笔之辨”就其内涵来讲，本来很简单，就是“有韵无韵”。但它的外延过于宽广，因之，它又向“类从”的反方向“类分”发展。而有关“文笔之辨”的种种看法，就是由“类从”向“类分”发展过程中不同阶段的反映。

“文笔之辨”最终的不了了之，恐怕主要在于没有在功用的文体观和文学的文体观之间、文体的“类分”（析类）和“类从”（归类）之间做到适度的均衡协调，从而造成了理论和实际之间的脱节。那么在文体分类中，功用的文体观和文学的文体观如何能够绾合在一起？“类分”和“类从”之间如何取得协调和平衡？这也许是考察评论南朝文体分类和“文笔之辨”时最值得我们进行反省和深思的问题。

毫无疑问，文体分类是文学观念的反映。但我们今天的纯文学观念，相当程度上说是西方舶来品。而在西方，纯文学的观念也是经历了一个发展历程的。“我们现代意义上的文学则是在西欧出现的，最早始于17世纪末。即便当时，这个词也没有其现代意义。按牛津英语词典，‘文学’第一次用于其现代意义，是很晚近的事。甚至在撒缪尔•约翰逊的字典（1755）之后，仍认为‘文学’除了包括诗歌、印刷成书的戏剧和小说之外，还包括回忆录、历史书、

[②] 范文澜《文心雕龙注》（下），人民文学出版社1958年版，第530页。

书信集、学术论文等。把文学只限于诗歌、戏剧、小说，则就更晚近了。……它的出现，可以方便地定位在 18 世纪中叶。”[①]可见，即使在现代意义的文学概念出现之后，它所涵盖的范围也是文学文体和非文学文体混杂在一起的。事实上，无论中外，就文体分类直接面对的对象范围来说，都会随着时代文学概念内涵和外延的变化而不断进行调整。可以预见，在电子媒体、网络文学勃兴的背景下（姑且不论印刷时代是否终结），我们今后的文体分类，势必也要面临着更多的理论上和实践上的挑战。对南朝文体分类和“文笔之辨”的考察评论，同样不能脱离其所处的时代背景和其时的文学观念。我们不必苛求古人，后之视今，犹今之视昔。

[①] 希利斯·米勒著《文学死了吗》，秦立彦译，广西师范大学出版社 2007 年版，第 7-8 页。

唐前七体讽谏功能发微

浙江大学中文系　王德华

摘　要：讽谏是唐前七体重要的文体功能。七体创作自枚乘后，其"六过一是"的表达模式得到继承，并成为唐前七体类型化特征的重要外在结构体现，但同时也产生主客对答话语指向的游离。由于唐前七体创作历史语境的缺载，阅读文本时产生的与文本创作主旨相反的阅读效果，遮蔽了七体重要的讽谏功能。本文旨在通过对唐前七体创作历史语境的史料勾稽、扬雄赋论赋作对七体讽谏表达模式及批评的影响、创作主体对七体文体功能的认同等几个方面，发掘唐前七体的讽谏功能，并对失去历史语境的七体作品的讽谏主旨作一新的探讨，从而揭示唐前七体重要的文学与文化价值。

关键词：七体　讽谏功能　历史语境　类型化

唐前骚体和赋体具有类型化的特征，七体可以说是最具代表的一类[①]。七体在唐前创作也颇丰，据郭建勋先生统计，遗存 47 篇[②]，当然其中多为残篇或存目，完篇的仅有 10 篇。从曹植《七启序》、傅玄《七谟序》、挚虞《文章流别论》、刘勰《文心雕龙•杂文》对七体的评论及萧统《文选》立"七"体可以看出，创始于枚乘的七体，在两汉魏晋南北朝时期，无论是创作或评论都有相当的关注。目前研究界对七体体类形成、七体主旨变迁以及表达模式，多有论说。要么以"模仿太过"，未加深究；要么从文本本身阅读得出枚乘之后唐前"七体"主旨由"问疾"讽谏向"招隐"颂世的主旨转换的结论。笔者认为，七体代有继作，规仿太过确是其弊端。但从七体的文学与文化功能角度来看，它所体现的对现实政治的不满与微讽是七体代有继作的重要原因。但是七体的讽谏功能，在文本失却具体历史语境后，原初创作动机被遮蔽，以致形成后人不明语境的"误读"。本文旨在勾稽史料，通过重要的例证阐发七体的讽谏功能以及以颂为讽的表达模式，以期对七体的文学与文化功能有一较为恰当的认识与评价。

一、七体创作的历史语境与讽谏功能再认识

就赋体体类而言，大赋、对问体赋在先唐史书中多有录载，主要是大赋诸如司马相如《子虚赋》《上林赋》、扬雄四大赋、班固《两都赋》等，都具有相当高的史料价值；而对问体赋也是了解文士生存与心理状态的重要文献。史书为我们了解这两大类赋体的创作时间和创作

[①] 关于唐前辞赋类型化特征与文体功能认同等问题，参看拙作《唐前辞赋类型化特征的文体思考》一文，载《文艺理论研究》2008 年 4 期。

[②] 具体详见郭建勋《七体的形成发展及其文体特征》一文，载《北京大学学报》2007 年 5 期。

背景提供了宝贵的文献资料，有些作品当我们失去史书给我们提供的历史语境，单就文本本身阅读，只会得出与文本本身相反的结论，如扬雄四大赋、张衡《二京赋》就是显例（详后）。

史书录载唐前七体只有西晋张协《七命》一篇，但一些七体作品如傅毅《七激》的创作背景还是有所载录，给我们留下了宝贵的历史背景资料。此外，我们根据现存一些唐前七体文本，还是能找到七体创作的一些具体背景。

首先，我们看看枚乘《七发》[1]创作。作为七体奠基之作，《七发》创作时间与创作背景也有争论，但是对其讽谏功能没有不同意见，只是在具体问题上诸如讽谏吴王还是梁王，是通过问疾讽谏膏粱子弟浮靡生活还是讽谏吴王谋反上稍有分歧。之所以对《七发》的讽谏功能没有产生异议，主要得自于《七发》正式开导前的一段文字。这段文字，吴客针对楚太子的疾状，已作出了诊断，并断言“久执不废，大命乃倾”，又从正面分析造成太子病疾的原因，就是身处宫室，耽于安乐，四体不勤，嗜欲过度，并指出根除太子“淹沉之乐，浩唐之心，遁佚之志”的最好办法是“独宜世之君子，博见强识，承间语事，变度易意，常无离侧，以为羽翼”，也就是文中最后提到的诸子的“要言妙道”。“七发”前的这段正面劝导，其实说明了《七发》主旨是戒膏粱子弟的奢华生活。后世人们对《七发》的讽谏功能的认识并无异义，关键在于“七发”前吴客与楚太子之间的对话具有实质性的指向，即前六事，都是包括楚太子在内的膏粱子弟们所追逐的生活，最后“要言妙道”治疾一事也是针对楚太子，并和前面一段概括主旨的文字吻合。

枚乘之后，现存较为完整的是傅毅《七激》[2]。傅毅此篇只有六事而非七事，或不全，抑或并不着意于“六过一是”的固定程式。前五事涉及音乐、饮食、车马、射猎、游宴，最后一事是对“永平之世”的盛赞：

> 汉之盛世，存乎永平。太和协畅，万机穆清。于是群俊学士，云集辟雍。含咏圣术，文质发曚。达羲农之妙旨，照虞夏之典坟。遵孔氏之宪则，投颜闵之高迹。推义穷类，靡不博观。光润嘉美，世宗其言。

玄通子前五事对徒华公子的劝说都没起到作用，唯最后一事，颂赞永平盛世，推崇儒学，使徒华公子“瞿然而兴”，决定弃隐出仕。从文本本身看，《七激》主旨是颂世招隐。但《后汉书•傅毅传》载：“毅以明宗求贤不笃，士多隐处，故作《七激》以为讽。”[3]由此，傅毅创作此赋的目的并不是为了劝谏隐士出仕，而是借劝谏隐士出仕，对显宗求贤不笃的微讽，这是汉赋“主文谲谏”的一种表达方式。如果没有《后汉书》写作背景的交待，我们很难从赋作本身了解傅毅创作此赋的良苦用心。傅毅《七激》对《七发》在人物设计及仕隐题材上的改变甚显，也每每为人论及，但是其在主旨上仍然踵承《七发》对当世的讽谏，且表现出主文谲谏、以颂为讽的特征，具体有两个方面的改变：其一，前五事的铺陈，表面上只是不为隐者接受出仕的五个方面加以表现的，但通览全篇，这些铺陈明显地具有对当位素餐者的讥讽，也从一个方面揭示了隐者所以自隐的现实根源，也构成对汉明帝永平之政的微讽；其二，对

[1]本文所引《七发》，见《六臣注文选》卷三四，浙江古籍出版社 1999 年版第 616－624 页。
[2] 本文所引《七激》，见《艺文类聚》卷五七，上海古籍出版社 1965 年版第 10230－1024 页。
[3] 《后汉书》卷八 0 上《文苑传 • 傅毅传》，中华书局 1965 年版第 2613 页。

汉明帝求贤不力的讽谏却是通过歌颂永平之政的方式正面表现的。这两点讽谏，在以颂为讽的模式下，因对帝王的直接讽谏变为以颂为讽的间接表达，因而极易造成颂世招隐的看法。由此，我们也就看到，与《七发》相较，傅毅《七激》主客对答之间的话语所指产生了两个方面的变化：一是《七发》中的"六事"，可以说是楚太子在内的膏粱子弟们所经历的生活，而傅毅《七激》中的五事，却不是隐士"徒华公子"所经历的，可以说是现实官场的绝妙反映；二是，文章最后一段歌颂的"永平之政"，也不是现实政治的反映，而是理想的指向。两个方面的结合产生了傅毅《七激》文本主客对答所指与人物之间的游移与分离。主客对答在文本中只是一个虚拟的对话平台，其所表现的并不是对答者本身的问题，而是借此表达对当下政治的批判性的看法。可见，文本与具体历史语境的脱离，很易产生阅读的反效果，即以为《七激》等作品是颂世招隐的。

再如张协《七命》，这是史书全录的唯一一篇七体作品。《晋书·张协传》载："于时天下已乱，所在寇盗，协遂弃绝人事，屏居草泽，守道不竞，以属咏自娱。拟诸文士作《七命》。"[①]此篇约作于公元300年前后，赵王伦擅政，张华、潘岳、欧阳健、石崇等人因卷入政治风波先后被杀。张协"守道不竞"，是对昏暗当世的主动离弃，其"拟诸文士而作"的《七命》，应该不存在什么颂世招隐主题。文中至妙音曲、浩丽居处、壮观畋游、稀世神兵、天下骏乘、感官享乐六个方面的渲染铺陈是西晋末年黑暗、动乱政治的反映，也是造成冲漠公子超世高蹈的现实原因。因而，文中第七事对晋朝清明圣世的美化，也就值得我们深思：

> 大夫曰："盖有晋之融皇风也，金华启征，大人有作，继明代照，配天光宅。其基德也，隆于姬公之处岐；其垂仁也，富乎有殷之在亳。南箕之风不能畅其化，离毕之云无以丰其泽。皇道昭焕，帝载缉熙。导气以乐，宣德以诗，教清乎云官之世，政穆乎鸟纪之时。玉猷四塞，函夏谧静，丹冥投锋，青徼释警，却马于粪车之辕，铭德于昆吾之鼎。群萌反素，时文载郁，耕父推畔，渔竖让陆，樵夫耻危冠之饰，舆台笑短后之服。六合时雍，巍巍荡荡，玄髫巷歌，黄发击壤，解羲皇之绳，错陶唐之象。若乃华裔之夷，流荒之貊，语不传于輶轩，地未被乎正朔，莫不骏奔稽颡，委质重译。于时昆蚑感惠，无思不扰。苑戏九尾之禽，囿栖三足之乌，鸣凤在林，夥于黄帝之园；有龙游川，盈于孔甲之沼。万物烟煴，天地交泰，义怀靡内，化感无外，林无被褐，山无韦带。皆象刻于百工，兆发乎灵蔡，搢绅济济，轩冕蔼蔼，功与造化争流，德与二仪比大。"

这里对"有晋之融皇风"的描写正是西晋末年乱世所缺失的，因而这种颂世，我们可以说是张协的一种意念、一种理想，是借此对浊乱现实的嘲讽，但决不会构成对现实政治的歌颂，并借此表达招隐的主题。由此，冲漠公子听后的反映也颇值得我们寻思：

> 言未终，公子蹶然而兴曰："鄙夫固陋，守兹狂狷。盖理有毁之，而争宝之讼解；言有怒之，而齐王之疾痊。向子诱我以聋耳之乐，栖我以蔀家之屋，田游驰荡，利刃骏足，既老氏之攸戒，非吾人之所欲，故靡得而应子。至闻皇风载韪，时圣道醇，举实为秋，摛藻为春，下有可封之人，上有大哉之君，余虽不敏，请从后尘。"

[①]本文所引张协有关资料及《七命》，见《晋书》卷五五《张协传》，中华书局1974年版第1518－1524页。

这段文字可以说是点出了张协创作《七命》的真实用意。世人所贵的六事，实“非吾人之所欲”，也是促成士人隐居的重要原因，只有实现了“皇风载韪，时圣道醇，举实为秋，摛藻为春，下有可封之人，上有大哉之君”，士人才会欣然入世。这种对清明盛世意念性的渴望，正是构成了对现实的批判与嘲讽。

综上，七体创作的历史语境对我们理解七体的讽谏主旨至关重要，文本对话指涉对象的游离以及文本与历史语境的脱离造成了我们对枚乘以后七体创作主旨理解的偏离，从而遮蔽了七体讽谏这一重要的文体功能。枚乘首创的七体，他留给后世效仿的是“六过一是”的表达模式以及七体的讽谏功能，这在枚乘以后的七体创作中始终得到延续。只因时代的变迁及儒家主文谲谏表达方式的进步渗透，在延续相同模式与讽谏功能的前提下，讽谏对象与主旨却发生了非文本所指涉的变化。

七体是唐前赋体中类型化最为明显的一类，从曹植、傅玄七体序及刘勰的评论来看，枚乘之后七体作家对此有着积极的认同。曹植《七启序》曰：“昔枚乘作《七发》，傅毅作《七激》，张衡作《七辩》，崔骃作《七依》，辞各美丽，余有慕之焉。遂作《七启》，并命王粲作焉。”[①]傅玄《七谟序》曰：“昔枚乘作《七发》，而属文之士若傅毅、刘广、崔骃、李尤、桓麟、崔琦、刘梁、桓彬之徒，承其流而作之者纷焉。《七激》、《七依》、《七说》、《七触》、《七举》、《七误》之篇，于通儒大才马季长、张平子亦引其源而广之。”[②]刘勰《文心雕龙•杂文》言：“自《七发》以下，作者继踵，观枚氏首唱，信独拔而伟丽矣。……自桓麟《七说》以下，左思《七讽》以上，枝附影从，十有余家。”[③]曹植、傅玄及刘勰都认为七体创自枚乘，且自枚乘之后，唐前以“七”名篇的作品，俨然成为一体，这也是萧统《文选》立七体一类的重要原因。可见，我们通过《七发》、《七激》、《七协》文本与历史语境的相互关联说明七体讽谏功能在《七发》后的延续，但更重要的是，这一解读，对我们重新认识唐前失去创作历史语境的其他七体作品的讽谏主旨、走出单纯阅读文本产生的阅读误区，具有重要的借鉴价值。

二、扬雄赋论赋作对七体讽谏表达模式及批评的影响

如果从赋体理论与创作角度来看，枚乘之后七体讽谏主旨的以颂为讽的表达模式受到扬雄赋论赋作的深刻影响。虽然讽谏是赋体重要的文体功能，但是在扬雄四大赋创作前，赋体的讽谏意义，不论是宋玉、司马相如，还是七体的首创者枚乘，他们赋体创作的讽谏意义还是非常明朗。在大赋创作与批评领域，扬雄确立了“丽以则”的批评理论与“以颂为讽”创作模式。

扬雄赋论《汉书・扬雄传》有集中体现：“雄以为赋者，将以风也，必推类而言，极丽

[①] 《六臣注文选》卷三四，浙江古籍出版社 1999 年版第 624 页。

[②] 《太平御览》卷五九 0，中华书局 1960 年版第 2657 页。

[③]范文澜《文心雕龙注》卷三，人民文学出版社 1958 年版第 255-256 页。

靡之辞，闳侈钜衍，竞于使人不能加也，既乃归之于正，然览者已过矣。”[①]这里一方面体现了扬雄对赋体创作目的的看法，即“以为赋者，将以风之也”，赋体应该具有讽谏的政治功能；另一方面，为了实现赋体的讽谏目的，在创作方法上，扬雄以为赋体创作“必推类而言，极丽靡之辞，闳侈巨衍，竞于使人不能加也”，指出赋体的铺张扬厉与辞藻丽靡的特征。扬雄认为这种“丽靡之辞”的描写是很难实现真正的讽谏目的的，即表现得越好，其讽谏的效果越微，所谓“览者已过矣”。扬雄以上赋论及对赋体创作的批评，在他的《法言·吾子》篇中也有反映：“或曰：‘赋可以讽乎？’曰：‘讽乎！讽则已，不已，吾恐不免于劝也。’”“或问：‘景差、唐勒、宋玉、枚乘之赋，益乎？’曰：‘必也，淫。’‘淫，则奈何？’曰：‘诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫。如孔氏之门用赋也，则贾谊升堂，相如入室矣。如其不用何？’”[②]在扬雄看来“丽以则”无疑是补救“丽以淫”的辞人之赋的创作之弊的重要途径。

关于扬雄四大赋的创作时间，一般均认为创作于汉成帝永延元年、二年，熊良智先生认为“扬雄四赋中《甘泉赋》、《河东赋》、《羽猎赋》作于永始四年。而《长杨赋》作于永始四年之明年，即元延元年”[③]。永始四年扬雄四十一岁，扬雄享年七十一岁，四赋正作于扬雄一生的壮年时期。因而，扬雄的赋论与其大赋创作是互动的。从扬雄“悔其少作”及“辍不复为”来看，他的赋论成于晚年。而作于壮年的四大赋，可以看到与他的“诗人之赋丽以则”赋体理论一脉相承，为其后期赋体理论提供了创作经验。

四篇大赋一个共同特征，即均以讽谏为目的，这与他强调讽谏为赋体旨归相一致。但是扬雄四大赋的吊诡之处在于，四大赋的讽谏主旨是必须借助于赋序及史书的说明才能让读者明白的。如果没有赋序的交待，单就四大赋本身，其讽谏意味实少，而事实上往往与讽谏旨归相背。如《甘泉赋序》[④]曰：“孝成帝时，客有荐雄文似相如者，上方郊祠甘泉泰畤、汾阴后土，以求继嗣，召雄待诏承明之庭。正月，从上甘泉，还奏《甘泉赋》以风。”汉成帝无子嗣，其郊祠“甘泉泰畤、汾阴后土”，以求子嗣。扬雄对成帝郊祠的奢靡，存有讽谏之意，这是扬雄“从上甘泉，还奏《甘泉赋》以风”的原因。但是整篇《甘泉赋》却是对成帝此次郊祀进行了颂扬式的描写。主要表现在三个方面：一是对成帝此次郊祀出行盛况进行描写，如随行众多，言“齐总总撙撙，其相胶葛兮”、“骈罗列布，鳞以杂沓兮”；车骑之盛，言“敦万骑于中营兮，方玉车之千乘”，表现了天子郊祀场面的盛大。二是，突出描写了甘泉宫宫观楼阙似神所居的谲诡多变以及非仙所至的高耸入云。三是表现了成帝至甘泉宫后静心斋戒，即“天子穆然珍台闲馆璇题玉英蜵蜷蠖濩之中，惟夫所以澄心清魂，储精垂思，感动天地，逆釐三神”，以及“方览道德之精刚兮，侔神明之为资”对道德的涵养与持重。全篇完全以颂美语气表现，与赋序所言的讽谏之意甚相背离。《汉书》本传载：

> 甘泉本因秦离宫，既奢泰，而武帝复增通天、高光、迎风。宫外近则洪崖、旁皇、储胥、弩陆，远则石关、封峦、枝鹊、露寒、棠梨、师得，游观屈奇瑰玮，非木摩而不

[①] 本文所引扬雄赋论及四大赋均见《汉书》卷八七上下《扬雄传》，中华书局 3513－3585 页。
[②]汪荣宝《法言义疏》，中华书局 1987 年版第 45 页。
[③]熊良智《扬雄“四赋”时年考》，《四川师范大学学报》2005 年 5 月第 72 页。
[④] 此序，出自汉书本传，实出于扬雄自传，故以篇序直称。下同。

雕，墙涂而不画，周宣所考，般庚所迁，夏卑宫室，唐、虞棌椽三等之制也。且其为已久矣，非成帝所造，欲谏则非时，欲默则不能已，故遂推而隆之，乃上比于帝室紫宫，若曰此非人力之所为，党鬼神可也。又是时赵昭仪方大幸，每上甘泉，常法从，在属车间豹尾中。故雄聊盛言车骑之众，参丽之驾，非所以感动天地，逆釐三神。又言“屏玉女，却虙妃”，以微戒齐肃之事。

此段说明扬雄《甘泉赋》的讽意有三：一是针对甘泉宫“游观屈奇瑰玮，非木摩而不雕，墙涂而不画”奢侈，可见篇中对甘泉宫的描写，“乃上比于帝室紫宫，若曰此非人力之所为，党鬼神可也”；二是说明“车骑之众，参丽之驾，非所以感动天地，逆釐三神”；三是针对汉成帝宠幸后宫赵昭仪，故以“屏玉女，却虙妃，以微戒齐肃之事”。但是篇中并未直接言说，而是以反话正说的颂美语气加以表现，如果没有本传前后文字的解释与记载，就篇中描写来看，只能让我们感受到天子的虔诚祭祀之心以及对道德的涵养，还有作者的颂美之声。此段也点出了对这一创作思维的表现形式，即“推而隆之”，即顺着天子之意，极力表现，但其真正的用意并非颂扬而是借此讽谏。因而，《甘泉赋》典型地反映了扬雄大赋“以颂为讽”的创作思维。这一“推而隆之”、“以颂为讽”的表现模式在其它三篇大赋中同样运用。扬雄四大赋所讽谏的内容是一件比一件更切中时蔽，虽然表现上各有不同，但总体说来，赋中的汉成帝因作为作者的理想代言而与现实中的成帝判若两人，扬雄以颂美理想中的汉成帝讽谏现实中汉成帝的失德之举，其歌颂的内容恰恰是现实中所缺失的，扬雄无疑是将一种理想的政治理念强加在汉成帝身上。可以说，四大赋共同体现了扬雄大赋创作以颂为讽的思维模式。将扬雄赋论与赋作联系起来，“诗人之赋丽以则”不仅是扬雄的赋论准则，同时也是形成扬雄“以颂为讽”创作模式的指南，是扬雄改变宋玉以来“辞人之赋丽以淫”的一种尝试，但这种以颂为讽的表达方式也使得他的赋体创作讽谏主旨陷入只能借助赋序才能明白的尴尬境地，这应是扬雄悔赋的重要原因之一。

扬雄大赋以颂为讽的表达模式在东汉仍有承继，如创作《七辩》的张衡，《后汉书•张衡传》载：“时天下承平日久，自王侯以下，莫不逾侈。衡乃拟班固《两都》，作《二京赋》，因以讽谏。”[①]据此，《二京赋》主旨是讽谏时俗的奢侈，但正文描写却将时俗的奢移借冯虚公子之口移置“西都”，对东都洛阳光武、明帝二朝“文德”“武节”铺染的同时，颂扬他们的“遵节俭，尚朴素，思仲尼之克己，履老氏之常足”。所以，《二京赋》虽以“讽谏”为其旨归，但就作品本身来看，还是以“颂”为主。再如傅玄《七谟序》提到的作《七广》的马融，《后汉书•马融传》载《广成颂》创作缘由曰：“邓太后临朝，骘兄弟辅政。而俗儒世士，以为文德可兴，武功宜废，遂寝蒐狩之礼，息战陈之法，故猾贼从横，乘此无备。融乃感激，以为文武之道，圣贤不坠，五才之用，无或可废。元初二年，上《广成颂》以讽谏。”[②]《广成颂序》曰：“方涉冬节，农事间隙，宜幸广成”，并云“职在书籍，谨依旧文，重述蒐狩之义，作颂一篇”，可见《广成颂》对天子苑囿的描写及蒐狩的铺排，仅是马融依“旧文”所

[①] 《后汉书》卷五九《张衡传》，中华书局 1965 年版第 1897 页。

[②] 本文所引有关马融及《广成颂》，见《后汉书》卷六 0 上《马融传》，中华书局 1965 年版第 1954－1970 页。

作出的理想化的描绘，借此讽谏方今大汉“忽蒐狩之礼，阙槃虞之佃”的。此赋的讽谏并不是“蒐狩”本身，而是对执政者疏忽此礼的讽谏。所以，本传云：“颂奏，忤邓氏，滞于东观，十年不得调。”马融正是借助这虚设的“颂”来对现实进行讽谏，这是马融题名为颂的原因，也是被刘勰批评为“雅而似赋”因由。因此，张、马二人将大赋创作中这种以颂为讽的方式应运到七体中，应是得心应手、水到渠成之事。

虽然班固《两都赋》及序无论在赋体理论与大赋创作上，对东汉以后大赋从讽谏走向颂美都具有重要的转捩作用，但是扬雄大赋以颂为讽的模式在七体创作领域却得到强有力的继承，并且成为扬雄之后士人表达政治批评意见的话语方式之一。

从七体创作角度而言，正如上文已分析的，具有历史背景交待的傅毅《七激》、张协《七命》都表现出与扬雄大赋创作本一致的思维模式，从七体批评角度我们仍然看到扬雄的影响。挚虞《文章流别论》云：“崔骃作《七依》，假非有先生之言曰：‘呜呼！扬雄有言：童子雕虫篆刻。俄而曰：壮夫不为也。孔子疾小言道破。斯文之族，岂不谓义不足而辩有余者乎？赋者将以讽，吾恐其不免于劝也。’”[①]崔骃与傅毅同时，所作《七依》，《艺文类聚》卷五七节录，虽不全，但崔骃所引扬雄赋论，说明崔骃所说的“斯文之族”，即“七体”在东汉前期表现出与大赋一样的劝百讽一的效果。其将七体与扬雄赋论联系，也揭示了七体创作与扬雄以颂为讽表达模式的一致。如此，我们再联系上文已论及的傅毅创作的《七激》，就更加证实了七体创作历史语境对理解文本的重要，否则就会产生阅读的反效果。

在西晋，以挚虞为代表的对七体的评价也体现了扬雄的影响。挚虞《文章流别论》言：

> 《七发》造于枚乘，借吴楚以为客主，先言出舆入辇，蹷痿之损，深宫洞房，寒暑之疾，靡漫美色，宴安之毒，厚味暖服，淫躍之害，宜听世之君子，要言妙道，以疏神导体，蠲淹滞之累。既设此辞，以显明去就之路，而后说以声色逸游之乐，其说不入，乃陈圣人辨士讲论之娱，而霍然疾瘳：此因膏粱之常疾，以为匡劝，虽有甚泰之辞，而不没其讽谕之义也。其流遂广，其义遂变，率有辞人淫丽之尤矣。[②]

扬雄对挚虞影响表现在两个方面：一是对枚乘《七发》讽谕功能的认同，即“虽有甚泰之辞，而不没其讽谕之义也”，看到七体的讽谏功能；二是对枚乘后七体讽谏效果的批评，化用了扬雄“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”，即“其流遂广，其义遂变，率有辞人淫丽之尤矣”。南朝刘勰也认同这一观点，云“七窍所发，发乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子也”[③]，也指出了《七发》的讽谏主旨。对枚乘之后七体的评述，刘勰既强调七体辞丽伟博，也重视七体的讽谏功能，其评桓麟《七说》以下、左思《七讽》以上十有余家的七体创作，也十分强调其讽谏功能及其表达效果：“观其大抵所归，莫不高谈宫馆，壮语畋猎。穷瑰奇之服馔，极蛊媚之声色。甘意摇骨髓，艳词洞魂识，虽始之以淫侈，而终之以居正。然讽一劝百，势不自反。子云所谓‘先骋郑卫之声，曲终而奏雅’者也。” 刘勰借扬雄语对七体讽谏效果作出“讽一劝百，势不自反”的批评，正是揭示了七体以颂为讽表达模式对讽谏效果的

[①] 《艺文类聚》卷五七，上海古籍出版社 1965 年版第 1020 页。
[②] 《艺文类聚》卷五七，上海古籍出版社 1965 年版第 1020 页。
[③]范文澜《文心雕龙注》卷三《杂文》，人民文学出版社 1958 年版第 254 页。

反作用，这种反作用，在我们失去七体创作历史语境之后，势必产生颂世招隐的阅读反效果。但刘勰对七体的批评，正可说明时至梁代，讽谏作为七体主要的文体功能仍然是时人的普遍看法。

可以说，从东汉至南朝，七体创作及批评都受到扬雄的深刻影响，对七体讽谏功能的强调以及对七体劝百讽一表达效果的批评，都透露出七体以颂为讽表达模式对七体讽谏功能的削弱，这也是七体创作历史语境缺失后产生阅读反效果的重要原因。

三、七体讽谏功能的认同及曹植、萧统等七体讽谏主旨

唐前七体代有继作，其类型化特征说明唐前七体创作主体对七体讽谏功能有着积极的认同。创作主体的儒学背景、怀才不遇或身处乱世的生存境遇以及对现实政治的不满或委婉批评，其中任何一种因素都足以促成创作主体对七体讽谏功能的认同并加以创作实践。

首先，我们从七体创作主体的儒学背景来看。自枚乘后，七体最后一事大都归于儒学治国所形成的清明盛世的描写，在七体作家看来，这是他们的理想，也是他们抨击现实的依据。这些都可说明七体作为赋体特殊体类，创作主体自觉地实践着汉儒主文谲谏的话语表达模式。这一文体功能在东汉前期得到确立，与东汉七体创作主体的儒学背景及家族渊源颇有关联，如桓氏家族、崔氏家族就是代表。沛郡龙亢桓氏家族创作七体者有桓麟、桓彬父子二人，《后汉书》卷三七有传。桓麟乃汉初著名大儒桓荣曾孙，《后汉书》论曰：“伏氏自东西京相袭为名儒，以取爵位。中兴而桓氏尤盛，自荣至典，世宗其道，父子兄弟代作帝师，受其业者皆至卿相，显乎当世。孔子曰：‘古之学者为己，今之学者为人。’为人者，凭誉以显物；为己者，因心以会道。桓荣之累世见宗，岂其为己乎！”[①] 涿郡安平崔氏家族七体创作者有崔骃、崔瑗、崔琦，《后汉书•崔骃传》论曰：“崔氏世有美才，兼以沉沦典籍，遂为儒家文林。”[②]世代为儒的家族背景，对两个家庭的七体创作的影响应是巨大的。东汉七体创作其他如李尤、张衡、马融虽无家族传作七体的记载，但儒学背景与作赋讽谏的风格则是共同的。张衡、马融已于上述，李尤，《后汉书•文苑传》载其所作赋有相如、扬雄之风。刘梁著《七举》，《后汉书•文苑传》有传：“刘梁字曼山，一名岑，东平宁阳人也。梁宗室子孙，而少孤贫，卖书于市以自资。常疾世多利交，以邪曲相党，乃著《破群论》。时之览者，以为：‘仲尼作《春秋》，乱臣知惧。今此论之作，俗士岂不愧心！’其文不存。”[③]从时人评价看，其《破群论》具有孔子著《春秋》的春秋笔法。魏晋南北朝虽然结束了儒学独尊的地位，但是由于帝王统治的社会结构没有改变，儒家思想在政治、家族中仍占有重要地位，并依然影响到统治者、士人对社会理想与人生目标的构想。如西晋创作七体的傅巽、傅玄同为北地泥阳傅氏家族人物，具有深厚的儒学背景，其他如曹植、徐幹、王粲、应贞、杜预、成公绥、左思、陆机、萧统等人，无不受到儒家文化的影响。我们不难看到七体创作主体对七体讽谏功能产

[①] 《后汉书》卷三七《桓荣传》，中华书局 1965 年版第 1261－1262 页。
[②] 《后汉书》卷五二《崔骃传》，中华书局 1965 年版第 1732 页。
[③] 《后汉书》卷八０下《文苑传》，中华书局 1965 年版第 2635 页。

生认同及积极实践的儒家文化心理，七体讽谏功能及以颂为讽表达模式正是在儒家主文谲谏话语表达模式的熏陶之下得以确立并代有继作。

其次，从七体创作主体生存境遇上看，西晋末年张协、左思、陆机及东晋湛方生等尤能体现七体创作主体怀才不遇、身处乱世情境下，运用七体讽谏功能表达对当下政治的不满与微讽的创作目的。张协身处乱世“守道不竞”下创作的《七命》，对现世的讽刺主旨已如上说，与张协基本同时的还有陆机、左思。《晋书•文苑传》载王沈“少有俊才，出于寒素，不能随俗沈浮，为时豪所抑，郁郁不得志，乃作《释时论》……是时王政陵迟，官才失实，君子多退而穷处，遂终于里闾。元康初，松滋令吴郡蔡洪字叔开，有才名，作《孤奋论》，与《释时》意同，读之者莫不叹息焉”[①]，元康初，正是张协等人生活的时代，贾后专权，并渐渐拉开了八王之乱的序幕。由此可见，士人普遍对混乱不堪的现实开始失望，并在精神与实际行动上都产生一种退隐之风，阅读张协兄张载《榷论》，我们可以感受到时人对清明政治与时代的渴望多么强烈，这强烈的背后就是对现实政治的失望，从而产生出张协等人的表达讽谏主旨的七体作品。作为东吴名将的后代，陆机抱着志匡世难的抱负入洛，但是在西晋八王之乱中没有如张翰那样适时归隐，最终见谗被杀。陆机《七徵》通微大夫的六段陈述，前五段其实是世俗之人对出仕利益的看法，即具有优裕的物质生活待遇、享受声色之乐以及高贵的社会地位，玄虚子最后答应出仕，并非出于这几个方面的考虑，而是通微大夫最后所说的圣明之君与清明之世。可以说，陆机《七徵》继承傅毅以来招隐的方式，表达的并非招隐的主题，而是借此表达对盛世明君的渴望与对现实政治的微讽。《晋书•文苑传》载左思于贾谧被诛后：“退居宜春里，专意典籍。齐王冏命为记室督，辞疾，不就。及张方纵暴都邑，举家适冀州。数岁，以疾终。”[②]与张协晚年“守道不竞”十分相似，左思《咏史》八首也非常真切地反映了诗人由追求政治理想到对现实的批判最终走向归隐之路的精神历程。他的《招隐》二首，名曰“招隐”，其实表现了“聊欲投吾簪”对隐居的向往。东晋湛方生与陶渊明基本同时，其留存的诗赋基调也与渊明近似，主要表现对官场的弃绝与归隐田园的乐趣。湛方生与张协等人异代同趣，其《七欢》虽不全，但我们可以想见，其创作主旨不会走向七体的讽谏功能的反面而表现颂世招隐的主题。

最后想说明的是对七体讽谏功能与以颂为讽表达模式的认识，也有助于我们进一步理解现存的但失去历史参照语境的七体作品创作初衷，如对曹植、萧统等人的七体创作主旨的再认识。

建安时代，留存的七体作品有曹植《七启》、王粲《七释》、徐幹《七喻》（残）及杨修《七训》（傅玄《七谟序》提及），要理解建安时代七体创作主旨，他们同题创作的背景及创作时间是必须首先明确的。《文选》所载曹植《七启序》曰：“昔枚乘作《七发》，傅毅作《七激》，张衡作《七辩》，崔骃作《七依》，辞各美丽，余有慕之焉。遂作《七启》，并命王粲作焉。”唐写本《文选集注》卷六八曹植《七启序》注曰：“陆善经曰：时王粲作《七释》、徐

[①] 《晋书》卷九二《文苑传》，中华书局 1974 年版第 2381－2383 页。
[②] 《晋书》卷九二《文苑传》，中华书局 1974 年版第 2377 页。

幹作《七谕》、杨修作《七训》。今案：陆善经本粲下有等并二字。”[①]《文馆词林》载曹植此序与陆善经本同，最后一句为“并命王粲等并作焉”[②]，多一“等”字，也可证除王粲外，徐幹、杨修七体为同题共作。据俞绍初先生《建安七子集•七子年谱》，徐幹、王粲分别于建安十二年、十三年归曹，杨修也约于此时前后为曹操所用，“总知外内，事皆称意”。曹植建安十九年七月封为临菑侯，《晋书》卷四四《郑袤传》：“魏武帝初封诸子为侯，精选宾友，袤与徐幹俱为临淄侯文学。”[③]那么，四人在建安十九年七月之后，似更具有同题创作的条件。王粲于建安二十一年十月随征孙权，至次年春军中病逝，无缘与曹植等相与作文，所以，更确切地说，七体应作于建安十九年七月至建安二十一年十月之间。这正是曹植与曹丕争夺太子之位的关键时刻。

从文本本身来看，曹植、王粲七体最后一段都盛赞当今，一是对曹操的歌颂，如《七启》[④]“镜机子”言“世有圣宰，翼帝霸世。同量乾坤，等曜日月”，一是对以儒学治世的盛世进行了描绘，如《七释》[⑤]言“天下穆清，明君莅位”、“制礼作乐，班叙等分”、“父慈子考，长惠幼恭。推畔让路，重信贵公”、“四海之内，咸变时雍”，这是隐士欣然出仕的重要原因。但是曹、王二人所推崇的选拔人才标准，在现实生活中是根本不存在的，与之相反的却是曹操从建安八年就开始明令的突破儒家德行标准的唯才是举，其精神实质的差异是显见的。此外，我们还应该注意曹植在描绘这番盛世图景前对战国时代四公子招贤纳士的描绘，玄微子的态度是“予亮愿焉，然方于大道，有累如何”，而曹操的求才四令对贤士的招纳，方之战国四公子，其唯才是举的择才标准，对儒学的突破有过之而无不及。这种借古讽今，应该是明显的。若此，那么文中对清明盛世的推赞，对儒学文德的顶礼，以至使玄微子“愿反初服，从子而归”的言说效果，无疑说明了曹植心目中的圣世理想以及崇儒招贤的愿望，与曹操的求才旨趣是背道而驰的。可以说，《七启》针对曹操的求才令所发出的自己的政治见解，也是对曹操的求才过于唯才是举进行了微讽，曹植不假雕饰的文人性格，在此又有所表露并成为他败给曹丕的又一原因。徐幹、王粲对儒学的推崇以及杨修对曹植的拥戴，都是促成他们在曹植带领下创作七体的重要原因。由此，我们也不难窥见作于曹操二十二年求才令及曹丕立太子之前的七体创作，其中的讽谏用意体现的不同政治思想，也应是促成曹操痛下决心立丕为太子及杀杨修的诱因之一。

南北朝现存四篇完整七体都作于梁代，单就文本本身来看，仍然延用“六过一是”的表达模式，最后仍然是颂扬当世，隐士听后欣然出仕。如萧统《七契》[⑥]最后一事“君子”言梁朝“既讲《礼》于大学，亦论《诗》于石渠……元帅奇士，庠序鸿生，求礼仪之汲汲，行仁义之明明。隆采椽之义，却毒瑁之荣。当朝有仁义之睦，边境无烟尘之惊”，都是对梁武帝的清明之世的盛赞。但是我们从萧统《七契》创作时间及背景的考索，可以体会到时至南

[①] 《唐钞文选集注汇存》二，上海古籍出版社 2002 年版第 83 页。
[②] 罗国威《文馆词林校证》，中华书局 2001 年版第 134 页。
[③] 《晋书》卷四四《郑袤传》，中华书局 1974 年版第 1249 页。
[④] 本文所引《七启》，见《六臣注文选》卷三四，浙江古籍出版社 1999 年版第 624－632 页。
[⑤] 本文所引《七释》，见罗国威《文馆词林校证》，中华书局 2001 年版第 130－134 页。
[⑥] 本文所引《七契》，见《文苑英华》卷三五一，中华书局 1966 年版第 1804－1806 页。

朝七体创作仍然延续着七体的讽谏功能。萧统编《文选》立七体一类，又创作《七契》一篇，对七体讽谏的文体功能应有深切体会。刘孝绰于梁武帝普通三年（公元 522 年）作《昭明太子集序》，中言："粤我大梁之二十一载，盛德备乎东朝，……夫天文以烂然为美，人文以焕乎为贵，是以隆儒雅之大成，游雕虫之小道，握牍持笔，思若有神，曾不斯须，风飞雷起。至於宴游西园，祖道清洛，三百载赋，该极连篇，七言致拟，见诸文学。博逸兴咏，并命从游，书令视草，铭非润色。七穷炜烨之说，表极远大之才，皆喻不备体，词不掩义，因宜适变，曲尽文情。窃以属文之体，鲜能周备，……深乎文者，兼而善之，能使典而不野，远而不放，丽而不淫，约而不俭，独擅众美，斯文在斯。"[①]对萧统的儒雅盛德及各体创作备加推崇，对萧统创作作了"典而不野，远而不放，丽而不淫，约而不俭"的赞美，虽不无溢美之辞，但也见出萧统取道中正的创作倾向。其中言及"七穷炜烨之说"指的就是萧统的《七契》，据此可知《七契》应成文于"粤我大梁之二十一载"即普通三年之前。与此同时，郭祖深因"（梁武）帝溺情内教，朝政纵弛，祖深舆榇诣阙上封事"，尖锐指出"陛下皇基兆运二十余载"，由于好佛致使百姓"比来慕法，普天信向，家家斋戒，人人忏礼，不务农桑，空谈彼岸"，由于用人不当"百僚卿士，少有奉公，尸禄竞利，不尚廉洁"[②]。那么，作为太子的萧统在《七契》最后一事中，其对儒学的推崇，对当今圣世的颂美，则是继承七体讽谏功能，运用以颂为讽的方式极婉转地表达对其父好佛荒政的讽谏。萧纲著有《毛诗十五国风义》二十卷，已佚，其对汉儒解经模式应有相当了解。萧纲在萧统去逝后，亦作有《昭明太子集序》，盛赞其人其文，言其德可赞者十四，言其诗文则云："至于登高体物，展诗言志，金铣玉徽，霞章雾密，致深黄竹，文冠绿槐，控引解骚，包罗比兴，铭及盘盂，赞通图象，七高愈疾之旨，表有殊健之则，碑穷典正，每由则车马盈衢，议无失体，才成则列藩击缶，近逐情深，言随手变，丽而不淫。"[③]对萧统各体亦推崇有加，其中言"七高愈疾之旨"，指的就是萧统《七契》创作。萧子范曾为昭明太子中舍人，亦著有《求撰昭明太子集》，萧纲、萧子范及无名氏[④]的七体创作，抑或是在萧纲的带动之下的同题之作。可以说，时至梁朝，上述刘勰对七体讽谏功能的认识应代表着时人的普遍看法，这是萧统《文选》立七体并相与创作的重要原因。

综上所述，我们可以这么认为，讽谏是唐前七体的主要文体功能，代有继作，且表现出以类相从的类型化的特征。其类型化的特征，从文学创作的角度来看，确实存在着"仿规太切,了无新意"[⑤]的弊端，也会产生"读未终篇,而欠伸作焉"[⑥]的阅读疲劳，但是从文化角度视之，我们却能看到唐前七体创作主体虽然历经两汉魏晋南北朝一统与分裂的八百余年历史变迁，但是他们却有着大致相同的感知社会的思维方式，也有着较为恒定的文化心理结构，以及在儒学熏陶之下所形成的表达批判现实时主文谲谏的柔性话语方式。因而，对唐前七体

[①] 严可均《全梁文》卷六 0，中华书局 1958 年版第 3312 页。
[②] 《南史》卷七 0《循吏传》，中华书局 1975 年版第 1720－1721 页。
[③] 严可均《全梁文》卷一二，中华书局 1958 年版第 3017 页。
[④]严可均《全梁文》卷六九《七召》按："此篇在简文帝《七励》之后，无名氏前。明叶绍泰刊入《昭明集》。及张溥又编入《何逊集》，不知何据。昭明自有《七契》，此当入阙名类。"今从严氏说。
[⑤]洪迈《容斋随笔》卷七，上海古籍出版社 1996 年版第 88 页。
[⑥]徐师曾《文体明辨序说》，人民文学出版社 1962 年版第 138 页。

讽谏功能的发掘，对我们深入了解唐前七体所承载的文学与文化价值具有重要的意义。

文、史互动与唐传奇的文体生成

安徽大学中文系　吴怀东

摘　要：唐传奇的出现被认为是作为文学文体的古代小说独立之标志。尽管传奇接受了此前各种文体之写作经验，脱胎换骨，最终形成了具有独立性的文学文体。这种文学性的获得是在汉末魏晋以来追求文学独立性的背景上发生的，文、史互动是唐传奇获得文学精神的不可或缺的条件。

关键词：传奇　文体　生成　文史　文学性

引言：赵彦卫传奇“文备众体”说的启示

不论元稹的《莺莺传》在当时是否被称为“传奇”[①]，但可以肯定的是，“传奇”这个概念在唐代只特指而非一种文类之泛称，换言之，唐人尚未形成自觉的传奇文体意识。传奇被视作一种文体类型只是后代创作实践和理论批评中逐步清晰起来并加以追溯的结果：二十世纪以来，参照西方叙事文学发展，唐传奇的出现才开始被认为是中国古典小说独立的标志事件。鲁迅在《中国小说史略》中认定传奇文体渊源于六朝志怪，上个世纪八十年代以来不少学者有所补充，如董乃斌、李剑国等认为其来源于前代多种文体写作经验[②]，程毅中、王运熙和孙逊、潘建国进一步认定汉魏六朝杂传提供了传奇小说的基本体式[③]。实际上，唐代叙事作品甚为发达：传奇之外，还有大量的处于文学、历史之间的笔记；除了文言之外，民间还有白话小说；除了世俗的叙事作品之外，还有大量的宗教宣传叙事作品，而传奇只是唐代叙事作品中一个很小的部分，它确实是从大量的杂史、杂传、笔记、宗教宣传品中脱颖而出的，显然，确认其渊源只是了解其“出身”的一个方面，我们更要关注上述诸种文体因素融合并实现蜕变的背景和条件。

近年来，不少学者审视六朝隋唐时期宗教宣传世俗化的历程以把握小说形成的背景，这当然是一个重要的视角，但是，文体之间的影响显然也是我们考察传奇生成背景的重要角度。宋人赵彦卫发表过如下一段非常著名的议论：

---

① 晚唐裴鉶传奇小说集名为“传奇”，学界对此没有异辞，而有学者强调元稹《莺莺传》初始名也是“传奇”，说见周绍良《唐传奇笺证》第5-8页，人民文学出版社2000年。

② 董乃斌《中国古典小说的文体独立》（中国社会科学出版社，1994年）、李剑国《唐五代志怪传奇叙录》（南开大学出版社，1993年）。

③ 程毅中《唐代小说史》（文化艺术出版社，1990年初版；后经修订并易名为《唐代小说史》再版，人民文学出版社，2003年）、周勋初《唐代笔记小说的内涵与特点》（见其《唐人笔记小说考索》，江苏古籍出版社，1996年）以及王运熙《简论唐传奇与汉魏六朝杂传的关系》（载《中西学术》第2辑，复旦大学出版社，1996年）、孙逊、潘建国《唐传奇文体考辨》（载《文学遗产》1999年第6期）；潘建国《古代小说书目简论》（山西人民出版社，2005年）以及《中国古代小说书目研究》（上海古籍出版社，2005年）等。

唐之举人，先藉当世显人，以姓名达之主司，然后以所业投献，逾数日又投，谓之温卷。如《幽怪录》、《传奇》等皆是也。盖此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论。（《云麓漫钞》卷八）

赵彦卫观点可以概括为二：一是传奇小说这种文体“文备众体”即包含了“史才、诗笔、议论”，这个文体可以综合显示作者创作其他文体的能力和才华。二是，参加科举考试的举人们使用传奇小说来“行卷”、“温卷”。 赵彦卫的观点引发了当代学者的激烈争论，现代著名学者如鲁迅、陈寅恪、程千帆等对此皆信从不疑，半个世纪多前汪辟疆《唐人小说在文学上之地位》还详细论证了唐人小说与诗歌、骈散文、曲、后代笔记小说之密切关系[①]，而反对、否定的声音亦不小，特别是上个世纪八十年代以来，彻底否定赵彦卫说法的声音越来越大[②]。行卷说是否属实姑且不论，赵彦卫的说法倒涉及传奇的文体内涵，提示我们要注意传奇形成与其他文体包括诗歌的关系。应该承认，尽管我们不否认有些传奇作品具有展示个人文章以及文章才能的功利目的，但是，对于那些数量并不大却是成功的传奇小说而言，史才、议论甚至诗才最后都集中为作家的小说创作服务，也就是说诸多文体要素与经验都凝聚为特定性质——也就是我们所推崇的小说性质——的独立、完整的作品。正是在上述意义上，就诗歌以及史学、子书对于传奇小说的影响或唐传奇创作中“诗笔”的功能与表现而言，我们不必拘泥于赵彦卫原话之字面意思，单纯局限于小说行文中的诗歌或诗句本身，换言之，我们既要注意传奇小说叙事中诗歌的直接使用，更应该注意诗歌或文学精神的内在渗透。本文试图在前人研究基础上，从历时性的角度，观察传奇生成过程中诗歌或文学的背景作用。

一、 文、史分合与六朝隋唐之际尚文思潮的高涨

文学与历史的区别意识在汉代才开始出现。其实，不论是文学，如诗、赋，还是史书，一开始人们注意到的是它们的共同点，即都是使用文字为载体的文章。《论语·先进》云：“文学，子游、子夏。”邢昺《论语疏》云：“文章博学则有子游、子夏二人。”此所谓“文章”就是写成文字形式的书籍、文献，扬雄说：“子游、子夏得其书矣。”（《法言·吾子》）到了汉代，“文学”更侧重于指博学、学术特别是儒家经学，如《史记·孝武本纪》记载：“上乡儒术，招贤良，赵绾、王臧等以文学为公卿。”“上征文学之士公孙弘等。”又《晁错传》：“晁错以文学为太常掌故。”汉代出现的“文章”、“辞”、“文辞”，侧重指讲究语言形式美的文章或文章写作能力，《史记·曹相国世家》：“择郡国吏木拙于文辞、重厚长者，则召除为丞相史。”《三王世家》：“燕齐之事无足采者，然封立三王，天子恭让，群臣守义，文辞烂然，甚可观也。”不过，尽管此时人们已经朦胧意识到史书与文学性的赋的区别，但是，这种意识还不是非常自觉，没有出现明确、清晰的概念来表述这个思想。

建安以后，随着门阀政治与门阀文化体制下儒家思想影响力弱化、强调个人价值甚至享

[①] 汪辟疆《唐人小说在文学上之地位》，收入《汪辟疆文集》，上海古籍出版社，1988 年。
[②] 黄云眉《读陈寅恪先生<论韩愈>》（载《文史哲》1955 年第 8 期），另参俞钢《唐代文言小说与科举制度》第六章之论述（上海古籍出版社，2004 年）。

乐主义思想盛行[①]，文章写作日益流行，文章辨体意识逐渐增强，导致对于文学独立审美性质越来越自觉。“诗、赋欲丽”（曹丕《典论·论文》）、“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”（陆机《文赋》）表明文学的审美特性越来越自觉，文学内容是“吟咏风谣流连哀思”（萧绎《金搂子·立言篇》），形式方面则“俪采百字之偶，争价一句之奇；情必极貌以写物，辞必穷力而追新”（刘勰《文心雕龙·明诗》），在南朝出现了“文笔之辨”，文学与历史、哲学（儒学、玄学）在刘宋文帝时期被分列为四馆。汉代就已经出现的“文史”（《汉书》卷六二《司马迁传》引用司马迁语“文史星吏，近乎卜祝之间”，卷六五《东方朔传》引用东方朔语“年十三学书，三冬文史足用”）一词，此时获得了文学与历史这个特指意义，人们认识到文学与历史性质上的差异，“文”、“史”连用既反映出二者的密切关系，更反映出人们对于二者差异的充分体认以及对于文学、文学性的重视。《文心雕龙》所论“文”还是一般意义的文章（其实，刘勰论述的重点还是与实用性文章“笔”形成对照的“文”，也就是具有文学性的文章），而萧统《文选》选文标准是“综辑辞采”、“错比文华”，强调文学与史书的不同：“至于记事之史，系年之书，所以褒贬是非，纪别异同，方之篇翰，亦已不同。”（《文选序》）他之选录少量史书中论、赞、序，是因为它们“事出于沉思，义归乎翰藻”[②]。

初唐的开国者有感于前代覆亡的历史教训求鉴戒而提倡史书，旧《唐书》卷七三《令狐德棻传》记载其向唐高祖建议：

> 窃见近代以来多无正史，梁、陈及齐，犹有文籍，至周、隋遭大业离乱，多有遗阙。当今耳目犹接，尚有可凭，如更十数年后，恐事迹湮没。陛下既受禅于隋，复承周氏历数，国家二祖功业，并在周时。如文史不存，何以贻鉴今古？如臣愚见，并请修之。

在这种功利思想指导之下，唐人之重视史学在中国文化史上是相当突出的，史书写作空前繁盛，史学思想也空前发达。高彦休《阙史·序》云：“皇朝济济多士，声名文物之盛，两汉才足以扶轮捧毂而已，区区魏晋周隋已降，何足道哉！故自武德、贞观而后，吮笔为小说、小录、稗史、野史、杂录、杂记者多矣。”根据《隋唐佳话》记载，名相薛元超以平生“不得修国史”为人生三大遗憾之一，由此可见当时之社会风气。

六朝隋唐之际，总的趋势是文、史分流，但是，我们必须注意到，与此同时，人们充分意识到文学的独立性，并自觉追求文学性，尚文之风铺天盖地，影响所及，连当时修“史”也情不自禁受到“文”的影响，向“文”学习。从当时两位著名学者的批判声中恰恰透露出这种信息。王通说：“古之史也辨道，今之史也耀文。”（《中说·事君》）众所周知，初唐著名史学家刘知幾特别强调文、史分野，“然朴散淳销，时移世异，文之与史，较然异辙。”（《史通·覈才》）“昔夫子有云：‘文胜质则史。’故知史之为务必藉于文。自五纪以降，三史而往，

[①] 这里涉及当时的社会体制以及思想、文化思潮，在此不能详细展开。

[②] 严格说来，六朝人所说“文”或“文学”和今天所说“文学”还不完全一致，六朝“文学”有时是“文章”与“学术”的意思，有时则是“文”之“学”的意思，就后者说，其“文”也还是“文章”之意思，当然，六朝人要求“文章”都要讲究文辞之美，不过，当时最为欣赏的文章是赋、诗（当然，唐代人在观念上仍然最崇拜辞赋，不过，实际生活中更重视诗歌），因为这二者最讲究艺术美（详论参见王运熙、杨明《中国文学批评通史》魏晋南北朝卷第 159－163 页，上海古籍出版社，1996 年；杨明《魏晋南北朝时代“文学”一语的含义》，载《汉唐文学辨思录》，上海古籍出版社，2005 年）。所以，六朝隋唐之际的“文”化，即文学化，一般意义上是追求形式美（骈俪之风），而从文体来看，则主要是向诗、赋靠拢。

以文叙事，可得言焉。而今之作有异于是，其立言也，或虚加练饰，轻事雕彩；或体兼赋颂，词类俳优，文非文，史非史。”（《史通·叙事》）其现实针对性就是当时史书文学化的“浪潮”[①]。清人赵翼就说：“盖六朝争尚骈俪，即序事之文，亦多四字为句，罕有用散文单行者。”（《廿二史札记》卷九“古文自姚察始”条）

唐代史书写作的文学化倾向，其实缠夹着思想史的演变、传统“小说”文体归类的调整以及文体辨析、文史异同及其融合与疏离、尚文风气等诸多复杂的文学与社会学术、思想背景，但是，毋庸置疑的是，正是在这种风气影响之下，有些杂史、杂传以及传统被归属“小说”中的某些叙事性较强的文体形式吸收了文学文学精神和经验实现了文体转化，这就是传奇。

二、杂传、杂史的文学转化及其程度差异

当时完成的相关史书以及子书，大概分为三个层次或三类，正反映它们受到文学影响程度深浅的差异以及进程快慢之差异。

第一类，就是正史。

唐朝既建，非常注意“以史为镜”，注意总结历史经验，注重史书的编纂。可是，正史的编写也受到尚文风气的影响，古代史学家和当今学者都认为，初唐编撰的“八史”（即《晋书》《梁书》《陈书》《北齐书》《北周书》《隋书》《南史》《北史》）对于文学的学习主要表现为如下内容：语言上追求骈俪和藻丽的倾向，对于文学家的肯定、赞美与欣赏（如范晔《后汉书》首创“文学传”、唐太宗亲自为《晋书》宣帝、武帝本纪和陆机、王羲之传记撰写赞论等），大量收录文学家诗、赋作品[②]，以及撰写《晋书》、《南史》、《北史》为了追求生动不惜采用当时就已被认为是虚幻、不真实的民间野史、传说资料[③]，例如《晋书·嵇康传》就

[①] 初唐著名史学家刘知幾非常反对史书对于文学的借鉴。应该说，历史对于文学的借鉴，或曰文学对于史学的影响，如同下文试图证明的，具有多层次性，但是，一般的史学家主要借鉴的是语言文字表达技巧，所以，他所主要针对的也只是文字表达方面的修饰之风。《史通·叙事》云：“自兹（班马）已降，史道陵夷，作者芜音累句，云蒸泉涌。其为文也，大抵编字不只，捶句皆双，修短取均，奇偶相配，故应以一言蔽之者，辄足为二言；应以三句成文者，必分为四句，弥漫重沓，不知所裁。……知史之为务，必借于文。自五经已降，三史而往，以文叙事，可得言焉，而今之作，有异于是。其立言也，或虚加炼饰，轻事雕彩；或体兼赋颂，词类俳优。文非文，史非史，譬夫乌孙造室，杂以汉仪，反类鹜者也。”《核才》云：“昔尼父有言：‘文胜质则史。’盖史者，当时之文也。然朴散淳销，时移世异，较然异辙。”此后，史书不再使用藻丽语言和小说家材料，欧阳修谈到其主持的新《五代史》写作云：“今若便为正史，尽宜删削，存其大要。至如细小之事，虽有可记，非干大体，自可存之小说，不足以累正史。”（《与尹师鲁书》）纪昀明确指出刘知幾的贡献：“自唐以后，以骊体为史者遂绝，固由宋人之力排，而子玄廓清之力，亦自不少。”（转引自傅振伦《刘知幾年谱》第145页，中华书局，1963年）史学与文学的分、合一直成为史学家所热衷讨论的问题，章学诚《文史通义·史德》进一步论述区别：“史所贵者义也，而所具者事也，所凭者文也。”今人则以为文、史可兼，如鲁迅赞美《史记》乃“史家之绝唱，无韵之离骚”（《汉文学史纲要》）；当代学者认为《史记》具有文学性，具体表现为：栩栩如生的人物描写；戏剧化的情节，矛盾集中的场面描写；精炼、准确、生动、优美的语言；饱含着作者所表现的强烈爱憎的抒情性（参见美国学者王靖宇《中国早期叙事文研究》第143页，上海古籍出版社，2003年），应该说《史记》具备一定的文学性，但不能说它是自觉的文学创作。

[②] 郝润华《六朝史籍与史学》第274—281页，中华书局，2005年。

[③] 后代史学家对此大加诟病。应该说，初唐由政府组织的史书撰写目的是为了求鉴戒，不是审美抒情或娱乐，这些材料的使用虽一定程度上增加了史书叙事的生动性，虚构却是有限度的，并没有改变其史学性质。参见李少雍《唐初史传文学的成就》（载《文学遗产》1989年第4期）以及瞿林东《唐代史学论稿》（北京

采用东晋荀氏《灵鬼志》中关于嵇康夜宿于华阳亭引琴而奏，有鬼神授以广陵散的传闻，等等。刘知幾就批评《晋书》云："大唐修《晋书》，作者皆当代词人，远弃史、班，近宗徐、庾。夫以饰彼轻薄之句，而编为史籍之文，无异加粉黛于丈夫、服绮纨于高士者矣。"（《史通·论赞》）指责其引用荒诞无稽的材料："刘敬叔《异苑》称晋武库失火，汉高祖斩蛇剑穿屋而飞，其言不经。" 而《晋书》取之，"令俗之学者……谈蛇剑穿屋，必曰晋典明文。"（《史通·杂说》）朱熹批评李延寿《南史》、《北史》，"除司马公《通鉴》所取者，其余只是一部好笑底小说"（《朱子语类》卷一百三十四）。胡应麟《少室山房笔丛》载："李献吉极论《晋书》芜杂当修，而王元美以为稗官小说之伦"（卷一百零一《读晋书》）《四库总目提要》也批评《晋书》："是直稗官之体，安得目为史传乎？"

尽管受到上述批评，写法上局部、细微的调整并没有改变上述正史的基本性质，它们仍然属于正史。

第二类，则是某些别传、杂记类史书，和某些归属于传统子部"小说"类"神仙家"、"释氏"、"道家"的、具有较强叙事性的作品。

被归入子书的"小说"、有关"神仙家"之书，和史书中某些类别如"杂传"、"杂记"、"杂史"等史流之杂著，内容其实近似。它们在古代之被轻视，我们历来从负面的角度审视、批判这一现象，认为完全是儒家"不语怪力乱神"思想作用的结果，其实，我们却忽略了人类思想发展更为根本的普遍规律的决定作用，人类放弃想像的观察世界的方式而采取求真思维、理性思维，是人类思维能力进步与提高的必然要求和必然结果。唐前史学家们轻视"小说"和"杂传"、"杂记"、"杂史"等史类之杂著，表明人们开始认识到这类尽管也记载史事却并不可靠，也就是说人们已经模糊地意识到"小说"、"杂传"、"杂记"、"杂史"往往具有虚构性，而从文化史的角度来看应该获得正面的肯定，是人类思维能力进步的表现[①]，不仅如此，只有人们意识到其虚构性质，才可能自觉地使用虚构进行小说创作。

事实上，当唐人这样对待虚构的时候，就不再是信仰，而是娱乐。鲁迅说："中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽；会小乘佛教亦入中土。凡此，皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋迄唐，特多鬼神志怪之书。"（《中国小说史略》第五篇）干宝自述撰写《搜神记》就是为了"发明神道之不诬"（《搜神记·序》），当时出现大量的"辅教之书"（《中国小说史略》第六篇），包括佛教宣传作品，也包括道教及相关的神仙家宣传作品。对于神仙、道教、佛教的宗教故事以及古"小说"记载的军国野史、民间传说，当时人们信仰其真实性，至少是半疑半信的，尚实求真也是其叙事的基本原则，东晋裴启《语林》因为记载谢安语不实即遭世人鄙弃就是很好的说明[②]。可是，我们要注意相反的一种趋势，这些志人、志怪之书被归入杂史和子书行列，表明人们还是认识到其与一般史书的差异，认识到其荒诞不经的性质，在自觉的信仰中也有自觉的想象和虚构；在集体无意识的宣教、信

师范大学出版社，1989 年）。

[①] 这种进步中留下了遗憾，没有将先前的出于信仰、以之为真的不自觉的幻想，转化为一种自觉的想像，从审美的立场继承幻想传统，开拓中国文化、中国文学的新境界。当然，唐人传奇小说就是这种审美的自觉的幻想，但是，在中国文化中，这样的自觉的审美的幻想实在是灵光乍现，很快熄灭了。

[②] 见余嘉锡《世说新语笺疏》第 843 页，中华书局，1993 年。

仰之中也包含着一定的娱乐因素。干宝《搜神记·序》虽自述撰写是为了“发明神道之不诬”，同时他也承认有“游心寓目”的目的，因此，鲁迅说：“若为赏心而作，实萌芽于魏而盛大于晋，虽不免追随俗尚，或供揣摩，然要为远实用而近娱乐矣。”(《中国小说史略》第七篇)

到了唐代，随着西域的稳定和交通的顺畅，大唐王朝与中亚、南亚的宗教文化交流非常频繁，宗教宣传也空前高涨，除了传统的书面宣传之外，表演性的宗教宣传也空前兴盛，敦煌保存的原始文献展示了当时的生动景观。但是，我们要注意另外一种倾向，人类的认识能力毕竟进一步提高，人们对于虚构的自觉性有了进一步的体认。例如，针对《史记》“瞽叟使舜穿井，为匿空旁出，瞽叟与象共下土实井。瞽叟、象喜，以舜为已死，象乃止舜宫”的记载，刘知幾《史通·暗惑》难之曰：“夫杳冥不测，变化无恒，兵革所不能伤，网罗所不能制，若左慈易质为羊，刘根窜引入壁，是也。时无可移，祸有必至，虽大圣所不能免。若姬伯拘于羑里，孔父厄于陈蔡，是也。然俗之愚者，皆谓彼幻化是为圣人，岂知圣人智周万物，才兼百行，若斯而已，与夫方内之士，有何异哉？”在这种思想背景下，上述原出于不自觉虚构的子书、杂史，都被重新归类，变成具有一定娱乐性的自觉虚构，具体而言，分为以下几种情况：

首先，是原先被信以为真的属于杂传、杂记等史书作品，被重新定性和归类，几乎皆被人使用“小说”称呼之。

刘知幾《史通·杂述》云：“是知偏记小说，自成一家，而能与正史参行，其所从来尚矣。爰及近古，斯道渐烦。史氏流别，殊途并骛，推而为论，其流有十焉：一曰偏纪，二曰小录，三曰逸事，四曰琐言，五曰郡书，六曰家史，七曰别传，八曰杂记，九曰地理书，十曰都邑簿。”从刘知幾个人理解看，他将“小说”由子部划入史部，“不是如目录学家那样，认为部分杂传、杂史不够史的资格，只能退入小说类，而是将‘小说’也算作史氏之流别”[1]，刘氏认识到“小说”徘徊于子、史之间所形成的“叙事”及求真之共性。《史通·杂述》又云：“子之将史，本为二说，然如《吕览》、《淮南》、《玄》、《晏》、《抱朴》，凡此诸子，多以叙事为宗，举而论之，抑亦史之杂也。”他如此归类显然是出于排斥虚构、排斥史书文学化的动机，因为他认为史书必须求实——这其实是刘知幾个人的认识和提倡，更值得注意的倒是当时他所反对的一种写作倾向——当时某些史书的“小说”化，就是如古“小说”那样虚构，如原来被划入“别传”、“杂记”的那些史书被刘知幾称为“偏记小说”。他有意区别于一般的史书，把传统属于“小说”的《世说新语》置于其中“琐言”类史书目下，又将《隋书·经籍志》中属于史书的志怪作品如干宝《搜神记》、刘义庆《幽明录》、刘敬叔《异苑》等并入“杂记”，都被归入“偏记小说”这大类。

刘知幾之子刘餗所撰《国朝传记》，就是今本《隋唐嘉话》[2]。其自序称：“不足备之大典，故系之小说之末。”其自视为“小说”。李肇《国史补序》称《隋唐嘉话》为“集小说”，后人更直接称该书为“小说”[3]。高彦休《阙史序》云：“自武德、贞观而后，吮笔为小说、

[1] 王运熙、杨明《隋唐五代文学批评史》第154页，上海古籍出版社，1994年。
[2] 详论参见中华书局“唐宋史料笔记丛刊”本《隋唐嘉话》(1979年)卷首程毅中所撰“点校说明”。
[3] 司马光编《通鉴》称采用了刘餗《小说》资料，所引用材料即见于今本《隋唐嘉话》。另参见周勋初《唐

小录、稗史、野史、杂录、杂记者多矣。贞元、大历已前，捃拾无遗事；大中、咸通而下，或有可以为夸尚者、资谈笑者、垂训诫者，惜乎不书于方册。辄从而记之……讨寻经史之暇，时或一览，犹至味之有菹醢也。”显然也是将其《阙史》主动置于小说、小录、稗史之列。从刘餗《国朝传记》，到李肇《唐国史补》、高彦休《阙史》，都以“小说”自称[①]。萧梁时期殷芸《小说》开其端，周楞伽说此书“原是作通史时因内容比较荒诞不符合历史事实，或虽有史料价值，但不符合通史的体例要求而别集成书，可说是史之余，所以它仍具有史的规模，为后世一般野史笔记的滥觞。”[②]

其次，就是原先出于信仰、不自觉虚构的“辅教之书”（包括佛教和道教），其中不少作品也逐步“小说”化、娱乐化和文学化。

初盛唐之际的一代名相姚崇，临终戒子弟云：“今之佛经，……且佛者觉也，在乎方寸，假有万像之广，不出五蕴之中，但平等慈悲，行善不行恶，则佛道备矣。何必溺于小说，惑于凡僧，仍将喻品，用为实录，抄经写像，破业倾家，乃至施身亦无所吝，可谓大惑也。”（旧《唐书》卷九十六本传）他将讲说佛教故事的佛经也视作“小说”[③]。晚唐段成式《酉阳杂俎·序》就说：“固役而不耻者，抑志怪小说之书也。”将“志怪”与“小说”并列，显然有将“志怪”视作“小说”的意思。

现存唐代这类“杂史”、“辅教”之子书甚众，或者是军国野史，或者是宣传宗教，可是，在史志目录中，它们之被称为“小说”，这就表明其性质的改变。前述已经说明，从《庄子·杂篇·外物》到班固《汉书·艺文志·诸子略》，其所谓“小说”的基本内涵，概括地说包括三个方面，即口说传播的形式、“委巷传闻琐屑”（不同于一般史书记载、子书讨论军国大事，其中自然包括有意、无意的虚构）的内容，和娱乐的功能。这类史书、子书的“小说”化，表明其具有记载内容不一定真实、目的则有游戏的因素。

上述两类作品，只是具备了一定的文学性因素，一般还是宣教作品，还不能称为自觉的文学创作，但是，其中少数作品脱离了其原来所属文体（史书或子书）而称为文学作品，也就是传奇。

第三类，则是我们所关注的传奇作品。

根据鲁迅《唐宋传奇集》、汪辟疆《唐人小说》以及李宗为《唐人传奇》、程毅中《唐代小说史》、周绍良《唐传奇笺证》、侯忠义《隋唐五代小说史》、张友鹤《唐宋传奇选》等著作的判定、收录和研究，传奇创作的高潮出现于中唐，而公认的初唐——正是传奇生成的关键时期——传奇作品并不多，只有《古镜记》、《补江总白猿传》、《游仙窟》三个单篇以及牛肃《纪闻》中《吴保安》、《裴伷先》和张荐《灵怪集》中《郭翰》、《姚康成》等少数篇章。从外在文体形态来看，没有人能否定上述传奇文体基本体式来源于史书，特别是史书中的“杂

语林校证》第802页，中华书局，1987年。

[①] 参见韩云波《唐代小说观念与小说兴起研究》第四章“从刘餗到高彦休：论唐代‘史化小说’的形成和发展”详细论述（四川民族出版社，2002年）。在此，我们还要注意到从先秦以来作为一种游戏或技艺的民间“说”或“小说”的影响（参见本文第一部分之相关论述）。

[②] 周楞伽编注《殷芸小说》第8页，上海古籍出版社，1984年。

[③] 参见蒋述卓《论佛教文学对志怪小说虚构艺术的影响》，载《比较文学研究》1987年第4期。

传记”——传奇使用“传”、“记”为名，作家在传奇小说中刻意强调故事的真实性，模仿史书传记“实录”的形式，叙事过程中刻意强调故事发生和人物活动的时间，确认人物的出身、籍贯等，结尾要交代其故事或素材之来源，有时还要模仿史家书赞形式对所述人物或故事进行评论、引出教益等，如《吴保安》、《裴伷先》的基本材料就被后代史学家用为史书文字；其作者有的就是著名史学家，但是，它们的性质和史书存在着本质区别，从而才被后代读者和学者追溯为传奇作品，这种性质的获得正是诗歌或者文学精神影响之结果。

余论　传奇小说的文学性质

按照当代学者对于“文学性”[①]的定义，传奇作为一种文学文体类型的小说，其文学品质从表及里依次表现为语言的艺术性、故事的趣味性和内容的人性化[②]，据此而言，诗歌或者文学对于传奇小说生成的影响作用表现在两个层面：一个是性质的改变，另一个就是技巧与经验的借鉴。尽管小说与诗歌属于两种文体，具体创作方法也不同，但是，传奇仍然借鉴了诗歌以及辞赋的艺术创作经验与创作手法，有时直接使用诗歌作为小说行文语言，甚至某些唐传奇作品还表现出一种明显的诗意——被后代称为“诗化小说”，对此学术界已经有比较深入的研究在此不论，倒是文学的影响使得唐传奇从根本上获得了文学的文化精神和文学灵性，学术界对这一点还缺少足够的认识和估价。

文学活动，包括诗、赋这两种文体之欣赏、创作，其基本特征是审美，而审美活动的根本性质是对于个人价值的认可，简单地说，包括两个方面，其一是抒发性，表达个人的现实生命感受，认可个人的主体性[③]，其二就是形式的审美性。关于文学的独立品质，历来强调的是第二方面，其实二者是密切关联的，第一方面是更为根本的因素。尽管儒家比较强调文学的社会功能，比如汉儒提出“美刺”说，但实际上文学（当时主要是诗歌和赋）主要还是个人抒发的，是对于个人经验和情感的表达，是对于现实人生的关注[④]。

诗歌或文学文化精神对于传奇小说的影响，概括地说，就是使得小说将视角转向现实普通人生，关怀普通人的经历和命运，并且在叙事中摆脱了历史真实而追求艺术真实，追求抒情性和娱乐性，追求细节化和戏剧性。唐传奇内容、题材方面突出的世俗性和现实性，和史书的政治性和志怪的神秘性构成了强烈的反差。传奇这种文化精神——以往被称为现实主义精神——之来源，现实的社会思潮是主要原因，诗歌和文学文体的影响与刺激显然也是不可

---

① 乔纳森·卡勒《当代学术入门——文学理论》第29－36页，李平译，辽宁教育出版社、牛津大学出版社，1998年。

② 祖国颂《叙事的诗学》第85－86页，安徽大学出版社，2003年。

③ 尽管“诗言志”的传统规范着文人诗歌创作主要是表现政治理想和政治关怀，但毕竟是以个人实现为出发点的，并没有完全将个人简化为政治的工具，而是承认个人的相对独立性和价值。

④ 此处所谓文学的内容主要是个人生活与体验，只是相对同一时期的史书叙事而言的。其实，当时文学家抒发的生命感受都与政治有关。虽然也有表现人间爱情的诗歌，但不是主流，而且，很多是作家只是将之当作自己同情民生疾苦、关心政治的一个表现（例如曹丕《燕歌行》），甚至有时候爱情题材往往是作家比兴手段，借以表现个人的政治情怀（例如曹植《七哀诗》以及《洛神赋》）。陶渊明田园诗表现了个人的日常生活，似乎是一个例外，但是，田园并不是一个自足的世界，毋宁说是陶渊明追求精神自由的理想天地。中国古代文学，特别是诗歌，真正反映个人日常世俗生活是从中唐白居易开始，只有到了宋代才完全实现。文学题材的变化，显然受到古代社会的演进以及文人人格、思想观念的调整制约。

或缺的诱因。也正因为杂史、杂传以及不少宣教之作接受诗歌或文学的文化精神，同样关注现实人生，从而才进一步学习诗歌的创作经验和创作技巧。

（吴怀东：现为安徽大学中文系教授。PC:230039.whdsh@163.com.）

作为国史材料的唐人偏记小说

——以行状为中心

中山大学中文系 李南晖

摘 要：本文从唐代史馆的史料征集制度入手，分析偏记小说进入唐国史的途径；并以行状为例证，从记事原则、细节描写和情节编排、人物评价等三个方面考察私记材料跟正史记录之间的内容取舍及行文差异。由此对唐国史如何利用偏记小说材料的情形作一具体而微的探讨。

关键词：唐国史 偏记小说 行状 史料

唐代史学家刘知几从史料学的角度，将正史以外、通常称为杂史、杂传、杂记、郡书、地志等的作品归为十类，分别部居，统称为“偏记小说”，认为这些作品“自成一家，而能与正史参行”[①]。揆诸唐代史学史，品类繁多的偏记小说不仅独张一军，而且本朝国史的修撰，也时常取资于这些文献，它们不仅是正史的旁参，也是正史的骨肉。本文将通过分析典型个案的方式，考察行状这类偏记小说在唐国史的应用及改编，藉以透视史官和文士处理相同内容时采取的不同叙述方法，探讨介于历史和文学之间的这些偏记小说的一些特色。

一、唐代史馆的史料征集制度

贞观三年闰十二月（629 年），唐始建史馆。自此，六朝以来原本归属秘书省的修史职权转移到了这个新设置的机构手中。随着国史修撰工作的展开，一系列制度逐步建立，这当中，史料征集和报送制度为官修史书的史源提供了保障和依据。《唐会要》卷六三《诸司应送史馆事例》详尽地记录了中央及地方各部门应向史馆交送的材料：

> 祥瑞：礼部每季具录送；
>
> 天文祥异：太史每季并所占候祥验同报；
>
> 蕃国朝贡：每使至，鸿胪勘问土地风俗、衣服贡献、道里远近，并其主名字报；
>
> 蕃夷入寇及来降：表状，中书录状报；露布，兵部录报；军还日，军将具录陷破城堡、伤杀吏人、掠掳畜产，并报；
>
> 变改音律及新造曲调：太常寺具所由及乐词报；
>
> 州县废置及孝义旌表：户部有即报；
>
> 法令变改、断狱新议：刑部有即报；

① 《史通·杂述》。

有年及饥并水旱虫霜风雹及地震、流水泛溢：户部及州县，每有即勘其年月日，及赈贷存恤同报；

诸色封建：司府（当作封）勘报，袭封者不在报限；

京诸司长官及刺史、都督（都）护、行军大总管、副总管除授：并录制词，文官吏部送，武官兵部送；

刺史、县令善政异迹：有灼然者，本州录附考使送；

硕学异能、高人逸士、义夫节妇：州县有此色，不限官品，勘知的实，每年录附考使送；

京诸司长官薨卒：本司责由历状迹送；

刺史、都督、都护及行军副大总管已下薨：本州、本军责由历状，附便使送；

公主、百官定谥：考绩录行状谥议同送；

诸王来朝：宗正寺勘报。

以上事，并依本条所由，有即勘报史馆，修入国史。如史官访知事由，堪入史者，虽不与前件色同，亦任直牒索；承牒之处即依状勘，并限一月内报。[①]

可以看出，这份《事例》所开列的材料，涉及范围极广，包括了政治和社会生活诸多方面的内容。关于个人生平史迹者，则以行状和传记为主要。值得注意的是，这些文档不仅限于官方记载，对于私家记录同样重视。这说明唐代史料征集制度中对于私人史料持有一种开放的态度，此举乃为偏记小说渗入国史留下了制度性的通道。

二、传状材料的访求

为了弥补送纳材料的不足或失当，《诸司应送史馆事例》特地赋予史官采访的自主权，那就是条文中特别以附言的方式说明的："如史官访知事由，堪入史者，虽不与前件色同，亦任直牒索。"所谓"牒索"，是指史官向有关部门发文，要求提供可载入史册的某些人物或事件的资料。从现有的这类例子来看，史官主动去采访获得的并不多，主要的倒是个人通过关系向史馆提交材料。这从一个侧面反映了唐人对名垂史册的热切心态。提交人的身份不同，叙述对象的地位不同，材料上达的途径就略有差异。这里可以举元和八、九年间，韩愈担任史馆修撰时发生的两件事情为例。

柳宗元跟韩愈私交甚笃，他撰成《段太尉逸事状》后，便写信给韩愈，请史馆录存此文。段秀实事迹原本已载在国史，柳宗元补充了一些被遗漏的嘉言懿行。该状遂被接受。可见若提交人与史官关系较深，传主又是达官名士，材料就容易传达。

如果与史官没有直接关系，传主又寂寂无名，手续就要复杂得多。一位前襄州文学掾甄逢，因为其父甄济在安史之乱中有义烈之举却未能书名国史，将要赴史馆申冤。《元氏长庆集》卷二九有一篇《与史馆韩侍郎书》，具载此事，而说："以愚料之，甄子仆短马瘦，言简

[①] 《五代会要》卷十八也有一篇唐代的《诸司送史馆事例》，比此处所录多出《时政记》、《起居注》等六种。

行孤，得不为骄阍之所排诃，则权力者疑诞以临之，固无自而入矣。”可见一般人的呈送，史馆是不予受理的。于是元稹致信韩愈，备陈甄氏父子节行，请将甄济事迹列于史册。今《旧唐书·忠义传下》有《甄济传》，却说是“元和中，襄州节度使袁滋奏其节行”。据前述条例的规定，史官“直牒索”后，“承牒之处即依状勘”，即令有关单位考察其人其事的真伪虚实，另外撰写材料交送史馆。可知甄济的事迹还经过史馆向地方政府核实、索要，最终由地方官员整理汇报的过程。这跟柳宗元上《段太尉逸事状》的简洁程序真不可同日而语。

这些名义上由史官自己采集的资料，其中大量的是关于人物的传记，即《事例》中规定的“公主、百官定谥：考绩录行状、谥议同送”的那类材料。行状的作者多为传主的故吏、亲交，这是唐代向来的一种制度，《唐会要》卷七九《谥法上》即云：“旧制：诸职事官三品以上，散官二品以上身亡者，佐史录行状申考功。”佐史就是亡故官员的部属。李翱在元和十四年（819 年）关于行状的奏议也说：“凡人之事迹，非大善大恶，则众人无由知之。旧例皆访于人，又取行状、谥议以为依据。今之作行状者，非门生即其故吏。”[①] 可见行状虽然需要经过官方的层层审核，其性质则完全等同于私撰的传记。例如前面举的《段太尉逸事状》，柳宗元自称是“窃自冠好游边上，问故老卒吏，得段太尉事最详。今所趋走，州刺史崔公时赐言事，又具得太尉实迹，参案备具。”[②] 它的记录方式和内容特征跟偏记小说中的小录、别传几乎别无二致。刘知几给小录的定义是：“普天率土，人物弘多，求其行事，罕能周悉。则有独举所知，编为短部。”别传则是：“贤士贞女，类聚区分，虽百行殊途，而同归于善。则有取其所好，各为之录。”二者微有不同的话，大概只是唐人行状都为单传而没有类传吧。我们另从目录学角度来看，汉魏六朝已有的行状，《旧唐书·经籍志》上杂史类著录有胡冲撰《吴朝人士品秩状》八卷，虞尚撰《吴士人行状名品》二卷；唐人的行状，《新唐书·艺文志》二史部杂传记类著录有殷仲容（即殷亮）的《颜氏（颜真卿）行状》一卷，王起《李赵公（李吉甫）行状》一卷，这说明人们早已经将那些单行的行状与杂史、杂传视为同类了。因此，假如我们把行状称为唐人偏记小说，并且是其中进入国史的最名正言顺的部类，应该没有什么不妥当。由此可见，在唐代的史料征集制度里，原本就为偏记小说预备了一席之地。我们要探究国史与偏记小说互涉的文献渊源，必须认真考虑行状的作用。

三、行状与国史行文之比较

行状其实是一种特殊的人物传记。它兴起于汉魏，与同时繁荣的杂史、杂传一样，都是中古时代士族制度以及月旦人物风气的伴生产物，但是虽然同为传记体的门类，行状却具有更强的实用功能，带有一些公文的性质。《文心雕龙·书记》篇说：“状者，貌也。体貌本原，取其事实，先贤表谥，并有行状，状之大者也。”[③] 行状的用途，初时似以请谥为主——这是它跟一般传记最大的区别——后来渐渐扩大，明人吴讷《文章辨体序说》云：“按行状者，

[①] 《唐会要》卷六四《史馆杂录》下、《册府元龟》卷五五九《国史部·论议二》及《旧唐书》本传。
[②] 《与史官韩愈致段秀实太尉逸事书》，《柳宗元集》卷三一。
[③] 范文澜《文心雕龙注》，页 459，人民文学出版社 1958 年 9 月版。

门生故旧状死者行业上于史官，或求铭志于作者之辞也。”[①] 徐师曾《文体明辨序说》亦云：“汉丞相仓曹傅胡幹始作《杨元伯行状》，后世因之。盖具死者世系、名字、爵里、行治、寿年之详，或牒考功、太常使议谥，或牒史馆请编录，或上作者乞墓志碑表之类，皆用之。”[②] 由此可知，行状逐渐演变成了传记文体的一种，但凡记叙一人之行迹，无论史传还是碑志，都以此为最基本的素材。《新唐书·百官志一》“考功郎中、员外郎”条解释他们的职掌是：“掌文武百官功过、善恶之考法及其行状。若死而传于史官、谥于太常，则以其行状质其当不；其欲铭于碑者，则会百官议其宜述者以闻，报其家。”前引《唐会要》的《诸司应送史馆事例》，也规定公主、百官定谥之后，行状由考绩（即考功）录送，可见其在唐代基本功能也无非议谥和修史素材两端。

谥号对于封建时代的帝王将相来讲等于一生的定评，所谓“一字之褒，赏逾绂冕，一字之贬，辱过朝市”[③]，行状作为臣僚议谥的依据，当然就不免甘言奖劝，有褒无贬；作为提供状主生平事迹的原始资料，行状又必然叙事详尽，铺陈周到，篇幅曼长。殷亮作的《颜鲁公行状》将近七千字，允称唐代个人传记中的鸿篇巨制。因为行状能较为全面地反映人物的全貌，“而其文多出于门生、故吏、亲旧之手，以谓非此辈不能知也”[④]，多有独到的第一手资料，所以史官编纂国史列传之时，便每每藉为主要参考。

唐人流传下来的行状极多，著名的如韩愈所撰《赠太傅董公（晋）行状》、柳宗元的《段太尉（秀实）逸事状》、李翱的《韩文公（愈）行状》，久已被认为文学史上的名篇。在史学方面，行状更被视作珍贵的文献，与史传比勘互补，用以考辨史实。通过比读文本，我们发现不少唐国史的传文基本上源自行状，甚至可以说就是行状的改写本，特别是那些出自名家之手的行状，更受修史者青睐。张说被时辈推为“大手笔”，他撰有《兵部尚书代国公赠少保郭公（元振）行状》。郭元振《旧唐书》有传，赵翼的《陔馀丛考》卷十《旧唐书多国史原文》条据传中称开元为“今”、黄永年《唐史史料学》“《旧唐书》”条据传末“史臣曰”称元振为“郭代公”，断定此传出于唐国史旧文。另外，查旧传所叙元振为凉州都督筑城屯田一事，亦载刘肃《大唐新语》卷四《政能》，文字相近，也证明了旧传必定录自唐国史。我们拿行状跟旧传两相比照，一眼就可以看出：唐国史的史料源头来自张说撰写的行状。兹先抄列二文，各分段标序如下：

《兵部尚书代国公赠少保郭公行状》（《全唐文》卷二三三，《张燕公集》卷二五）：

> 1、公名震，字元振，本太原阳曲人也。大父任相州汤阴令，因居于魏。公少倜傥，廓落有大志，仪观雄杰，身长七尺，美须髯。十六入太学，与薛稷、赵彦昭同业。时有家仆至，寄钱四百千，以为学粮。忽有一人，缞服叩门，云：“五世未葬，棺柩各在一方，今欲齐举大事，苦乏资用。闻君家信至，颇能相济否？”不问姓名，以车载去，一无所留。深为赵、薛所诮。公怡然曰：“济彼大事，亦何诮焉？”

[①] 人民文学出版社 1962 年 8 月版，页 50。
[②] 人民文学出版社 1962 年 8 月版，页 147－148。
[③] 《旧唐书·于頔传》载王彦威疏。按，此语本范宁《春秋穀梁传集解序》“一字之褒，宠逾华衮之赠；片言之贬，辱过市朝之挞”。
[④] 徐师曾《文体明辨序说》，页 148。

2、十八擢进士第，其年判入高等。时辈皆以校书、正字为荣，公独请外官。授梓州通泉尉。至县，落拓不拘小节，尝铸钱，掠良人财以济四方，海内同声合气，有至千万者。则天闻其名，驿征引见。语至夜，甚奇之。问蜀川之迹，对而不隐。令录旧文，乃上《古剑歌》，其词曰："君不见，昆吾铁冶飞炎烟，红光紫气俱赫然。良工煅炼凡几日，铸得宝剑名龙泉。龙泉颜色如霜雪，良工咨嗟叹奇绝。琉璃玉匣吐莲花，错镂金环生明月。正逢天下无风尘，幸且用防君子身。精光黯黯青蛇色，文章片片绿龟鳞。非直结交游侠子，亦曾亲近英雄人。那知中路遭弃捐，零落漂沦古狱边。虽则沉埋无所用，犹能夜夜气冲天。"则天览而佳之，令写数十本，遍赐学士李峤、阎朝隐等。遂授右武卫胄曹、右控鹤内供奉，寻迁奉宸监丞。

3、属吐蕃请和亲，令报命至境上，与赞普相见。宣国威命，责其翻覆，长揖不拜，瞋目视之。赞普曰："汉使多矣，无如公之诚信。"远近疆界，立谈悉定，因遗金数十斤而还，公悉以进上。奏言："揣彼上下之情，人倦其隶役久矣，咸愿早和。大将论钦陵不（"不"字疑衍）争四镇，独不欲耳。但国家每岁不绝其使，而钦陵常不禀命，自然彼蕃之人怨钦陵日深，望国恩日甚。设欲广举兵徒，难矣；斯乃反间之微旨也，必可使其上下俱怀猜阻矣。"则天甚然之。无何，吐蕃君臣果相疑贰，遂诛钦陵。弟赞婆及其兄子莽布支并来降。公声名籍甚，授御史，加朝散大夫，迁主客郎中。

4、吐蕃与突厥连和，大入西河，破数十城，围逼凉州。节度出城战没。蹂禾稼，斗米万钱。则天方御洛城门酺宴，凉州使至。因辍乐，拜公为凉州都督，兼陇右诸军大使。调秦中五万人，号二十万，以赴河西。公至凉州，吐蕃素闻威名，相谓曰："我赞普犹惧，吾辈何可敌乎？"相率而去。公收合馀众，缮修城壁，施法令，屯田一年而复，公之功也。公以凉州西拒吐蕃，北有突厥，久示其弱，未扬天威，因征陇右兵马一百二十万，号二百万，集于湟州，营幕千里，举烽号令。时宗楚客为相，素与公不协，令人告变。则天惶惧，计无所出。狄仁杰、魏元忠、韦安石、李峤、宋璟、姚崇、赵彦昭、韦嗣立、张说……二十五人抗表请保，如公有异图，并请身死籍没。则天由是稍安。兵既大集，人又知教，分兵十道齐进，过青海，几至赞普牙帐。赞普屈膝请和，献马三千匹，金三万斤，牛羊不可胜数；所获凉州人士皆放归。塞上从此方镇肃清，蕃落长慕，令行禁止，道不拾遗。凡所规模制作，率为后法。河西、陇右十余处置生祠堂，立碑颂德，阎立均（闾丘均？）等为其文。

5、寻有诏许入朝。公素无宅第，寄居友人之舍。候鼓入朝，忽有人马前送状。开缄，前人已去。状中惟有物数而无姓名，便于树下获骡马二十余匹，帛三千匹。公曰："岂非太学请葬之士乎？"因以买宅居止。薛稷、赵彦昭闻之，皆嗟叹良久。

6、景龙年中，宗楚客、韦处讷等潜结朋党，憎功害能，授公骁骑大将军兼安西大都护、四镇经略使、金山道大总管。时乌质勒久恃众倨傲，不屈朝廷，纵兵远略，道路不通。公以众寡不敌，难以力制，因率麾下数十骑，径入部落。乌质勒大出兵卫出迎，望见公威容端毅，风鬣若神，不觉屈膝，因而下拜。公宣国威命，抗声于语，自

朝至暮，雪深尺余，竟不移足。质勒频拜伏，语毕归帐，相去二十余里。质勒久立雪中，仓促疾发，是夜暴卒。其嗣子娑葛集诸将曰："汉使杀我君父，今须复仇。"大举兵众，将追杀。公闻质勒死，迟明素服来吊。道路相逢，兵围数匝。娑葛见公忽来，未之敢逼，但言卫护汉使。公至其帐下，大哭流涕，因抚定其嗣。蕃人大喜。留数十日，助其葬事。娑葛献马三千匹，牛羊十余万，移居千里。西域无事，道路肃清。诸蕃闻之，遣使归降者十余国。时人语之曰："郭元振诡杀乌质勒。"

7、知娑葛与阙啜有衅，奏请移于瓜州。制从之。会中书令宗楚客受金，遂寝其事。公具以状闻。楚客恃势，嘱请召公，将陷之。公不从，又奏请斩楚客，清蕃落。时韦庶人窃弄国权，中宗竟不之省也。

8、初，安西南有毒河源，远在葱岭西北。河岸百步人畜踏之者辄死。公威震西域，所向无不从者。因验图经，知其源，率兵三万人，历于阗、康居、大食等十余国，令供资粮，仍署其国王为左右总管，率兵前进，北至葱岭牙帐前，十二国王兵百余万。其河源上有大树高千余尺，垂阴数顷。大军至日，有黄龙绕树，以口吐毒气而拒官军，三军悉睹焉。公手书操檄文，令左拾遗张宣[①]抗声读之毕，黄龙解树而下。公率诸军诛之，数日方倒，聚而焚焉。河源且绝，数十里内悉为良田。在安西十余年，四镇宁静。

9、韦庶人知政，屡征不至，因下伪诏，令侍御史吕守素、中丞冯家[嘉]宾相继巡边，欲将害之。未及，皆为娑葛等诸蕃劫杀之。

10、睿宗即位，征拜太仆卿。敕至之日，举家进发。安西士庶、诸蕃酋长号哭数百里，或剺面截耳，抗表请留。因绐之而后即路。其至玉门关也，去凉州八百里，河西诸州百姓、蕃部落闻公之至，贫者携壶浆，富者设供帐，联绵七百里不绝。公旌旆下玉门关，百姓望之，宛转呼叫，声动岩谷，自朝至暮，传呼至凉州。凉州城中男女在衢路，并歌舞出城，咸言我父至矣。通夜城门不受禁制。都督司马逸客闻之，谓公近矣，陈兵出迎，会候骑至，云始入玉门关。都督嗟叹良久。

11、且状闻至京，同中书门下三品，加银青光禄大夫，迁兵部尚书，封馆陶县男，依旧知政事。寻转吏部尚书，知选举。嘱请不行，大收草泽。睿宗屡下诏褒美。后默啜大寇边，拜刑部尚书，充朔方道行军大总管，筑丰安、定远等城以拒贼路。寻加金紫光禄大夫，再迁兵部尚书，知政事，仍旧元帅。会太平公主、窦怀贞潜结凶党，谋废皇帝，睿宗犹豫不决，诸相皆阿谀顺旨。惟公廷争，不受诏。及举兵诛窦怀贞等，宫城大乱，睿宗步出肃章门观变，诸相皆窜外省，公独登奉[承]天门楼躬侍。睿宗闻东宫兵至，将欲投于楼下，公亲扶圣躬，敦劝乃止。及上即位，宿中书十四日，独知政事，因下诏曰："大臣立事，夷险不易，良相升朝，安危所系。兵部尚书、同中书门下三品、上柱国、馆陶县开国伯元振，伟材生代，……"

12、是岁，大征兵众，阅武骊山，兵一百万，号三百万，并奉公节度。是日三令

[①] 张宣，据《大唐新语》卷八《文章》"张宣明有胆气"条及劳格、赵钺《御史台精舍题名考》卷二，当作"张宣明"。

之后上将亲鼓，公虑有大变，因略行礼。上大怒，引坐纛下。紫微令张说犯鳞而谏，上乃曰："元振有保护之功，宜舍军法。"流新州，未至，属开元元年册尊号，赦曰："……可饶州司马。"未至，卒于道。时年五十八，有集二十二卷。文章有逸气，为世所重。

13、公少负气纵横，遣意磊落，作尉巴蜀，不修名检。及登朝，受任屡使遐方，霜明烈心，玉立贞节，言行忠正，居取俭约。饬体杂于皇王，致君期于尧舜。公务之暇，手不释卷，虽子弟家人未尝见其喜怒。前后上事切谏得失十数道，俱焚其稿草，不以语人，故朝廷莫知也。睿宗尝曰："元振正直齐于宋璟，政理逾于姚崇。其英谋宏亮过之矣。"旧于宣阳里居二十余年，不至诸院马厩，每朝回，对二亲言笑，归室，俨如也，不问家事。……事父母以孝闻，父爱，授济州刺史，后以为相，奏请解职，授银青光禄大夫、济州刺史致仕。公殁后，二亲犹在。自我唐受命，宰臣有二亲者惟公而已。

《旧唐书·郭元振传》：

1、郭元振，魏州贵乡人。举进士，授通泉尉。任侠使气，不以细务介意，前后掠卖所部千余人，以遗宾客，百姓苦之。则天闻其名，召见与语，甚奇之。

2、时吐蕃请和，乃授元振右武卫铠曹，充使聘于吐蕃。吐蕃大将论钦陵请去四镇兵，分十姓之地，朝廷使元振因察其事宜。元振还，上疏曰：……又上言曰："臣揣吐蕃百姓倦徭戍久矣，咸愿早和。其大将论钦陵欲分四镇境，统兵专制，故不欲归款。若国家每岁发和亲使，而钦陵常不从命，则彼蕃之人怨钦陵日深，望国恩日甚，设欲广举丑徒，固亦难矣。斯亦离间之渐，必可使其上下俱怀猜阻。"则天甚然之。自是数年间，吐蕃君臣果相猜贰，因诛大将论钦陵。其弟赞婆及兄子莽布支并来降，则天仍令元振与河源军大使夫蒙令卿率骑以接之。后吐蕃将麹莽布支率兵入寇，凉州都督唐休璟勒兵破之。元振参预其谋，以功拜主客郎中。

3、大足元年，迁凉州都督、陇右诸军州大使。先是，凉州封界南北不过四百馀里，既逼突厥、吐蕃，二寇频岁奄至城下，百姓苦之。元振始於南境硖口置和戎城，北界碛中置白亭军，控其要路，乃拓州境一千五百里，自是寇虏不复更至城下。元振又令甘州刺史李汉通开置屯田，尽其水陆之利。旧凉州粟麦斛至数千，及汉通收率之後，数年丰稔，乃至一匹绢籴数十斛，积军粮支数十年。元振风神伟壮，而善於抚御，在凉州五年，夷夏畏慕，令行禁止，牛羊被野，路不拾遗。

4、神龙中，迁左骁卫将军，兼检校安西大都护。时西突厥首领乌质勒部落强盛，款塞通和，元振就其牙帐计会军事。时天大雪，元振立於帐前，与乌质勒言议，须臾，雪深风冻，元振未尝移足，乌质勒年老，不胜寒苦，会罢而死。其子娑葛以元振故杀其父，谋勒兵攻之。副使御史中丞解琬知其谋，劝元振夜遁，元振曰："吾以诚信待人，何所疑惧，且深在寇庭，遁将安适？"乃安卧帐中。明日，亲入虏帐，哭之甚哀，行吊赠之礼。娑葛乃感其义，复与元振通好，因遣使进马五千匹及方物。制以元振为金山道行军大总管。

5、先是，娑葛与阿史那阙啜忠节不和，屡相侵掠，阙啜兵众寡弱，渐不能支。元振奏请追阙啜入朝宿卫，移其部落入於瓜、沙等州安置，制从之。阙啜行至播仙城，与经略使、右威卫将军周以悌相遇，以悌谓之曰："国家以高班厚秩待君者，以君统摄部落，下有兵众故也。今轻身入朝，是一老胡耳，在朝之人，谁复喜见？非唯官资难得，亦恐性命在人。今宰相有宗楚客、纪处讷，并专权用事，何不厚贶二公，请留不行。仍发安西兵并引吐蕃以击娑葛，求阿史那献为可汗以招十姓，使郭虔瓘往拔汗那征甲马以助军用。既得报仇，又得存其部落。如此，与入朝受制于人，岂复同也!"阙啜然其言，便勒兵攻陷于阗、坎城，获金宝及生口，遣人间道纳赂於宗、纪。元振闻其谋，遽上疏曰：……疏奏不省。

6、楚客等既受阙啜之赂，乃建议遣摄御史中丞冯嘉宾持节安抚阙啜，御史吕守素处置四镇，持玺书便报元振。除牛师奖为安西副都护，便领甘、凉已西兵募，兼征吐蕃，以讨娑葛。娑葛进马使娑腊知楚客计，驰还报娑葛。娑葛是日发兵五千骑出安西，五千骑出拨换，五千骑出焉耆，五千骑出疏勒。时元振在疏勒，于河口栅不敢动。阙啜在计舒河口候见嘉宾，娑葛兵掩至，生擒阙啜，杀嘉宾等。吕守素至僻城，亦见害。又杀牛师奖於火烧城，乃陷安西，四镇路绝。

7、楚客又奏请周以悌代元振统众，征元振，将陷之。使阿史那献为十姓可汗，置军焉耆以取娑葛。娑葛遗元振书曰："与汉本来无恶，只仇于阙啜。而宗尚书取阙啜金，枉拟破奴部落，冯中丞、牛都护相次而来，奴等岂坐受死！又闻史献欲来，徒扰乱军州，恐未有宁日，乞大使商量处置。"元振奏娑葛状。楚客怒，奏言元振有异图。元振使其子鸿间道奏其状，以悌竟得罪，流于白州。复以元振代以悌，赦娑葛罪，册为十四姓可汗。元振奏称西土未宁，事资安抚，逗遛不敢归京师。

8、会楚客等被诛，睿宗即位，征拜太仆卿，加银青光禄大夫。景云二年，同中书门下三品，代宋璟为吏部尚书。无几，转兵部尚书，封馆陶县男。时元振父爱年老在乡，就拜济州刺史，仍听致仕。其冬，与韦安石、张说等俱罢知政事。先天元年，为朔方军大总管，始筑定远城，以为行军计集之所，至今赖之。明年，复同中书门下三品。

9、及萧至忠、窦怀贞等附太平公主潜谋不顺，玄宗发羽林兵诛之，睿宗登承天门，元振躬率兵侍卫之。事定论功，进封代国公，食实封四百户，赐物一千段。又令兼御史大夫，持节为朔方道大总管，以备突厥，未行。

10、玄宗於骊山讲武，坐军容不整，坐于纛下，将斩以徇，刘幽求、张说于马前谏曰："元振有翊赞大功，虽有罪，当从原宥。"乃赦之，流於新州。寻又思其旧功，起为饶州司马。元振自恃功勋，怏怏不得志，道病卒。开元十年，追赠太子少保。有文集二十卷。

郭元振一代名将，生平大略具于此二文。由张说来作行状，不仅因为他是当代文宗、朝廷元老，可以给逝者增添哀荣，更因为他与郭元振是旧雨挚交。《张燕公集》卷六有《新都

南亭送郭大元振、卢崇道》、《送郭大夫元振再使吐蕃》诗；睿宗景云二年（711 年）两人又并为同中书门下平章事；开元四年张说贬谪岳州，缅怀故人，拟颜延之诗作《五君咏》，其四即为咏元振，可见二人交情之深切。

行状称郭元振为“少保”，可知作于开元十年（722 年）追赠之后。张说从开元七年直至十八年去世，一直兼领史职，因此该状进入史馆、修入国史很可能都是张说一手操办的。而由于体例和功能的不同，行状与国史相比显示出迥异的风貌。

一、记事的原则和侧重点不同。旧传中提及的事迹，《郭元振行状》全部包括在内，而行状记录的一些奇闻逸事，如第 8 过毒河源及第 10 郭元振入京二事，史传则摒弃不录。相反，旧传载录了元振的两篇疏文，又详述阙啜与娑葛相仇怨、娑葛袭杀朝官等一系列事件，树立起一代安西名将的形象。显然，作为正史的名臣传记，负有惩恶劝善、垂诫千秋的责任，所以更关注传主的政绩，重视人物在政治事件中的立场和处境，《史通・书事》篇引干宝解释荀悦“立典五志”的说法可以用来说明旧传对史料的取舍：“体国经野之言则书之，用兵征伐之权则书之，忠臣烈士、孝子贞妇之节则书之，文诰专对之辞则书之。”这些都是所谓行谊出处之大节，必须浓墨重彩，而对于人物本身性格面貌的刻画却不妨轻描淡写。行状的政治诉求较少，可以淋漓尽致地铺陈生平的方方面面，某些政事纠葛也可以退居次席，点到为止，如阙啜与娑葛之事，旧传的叙述重心其实已经偏离了元振，而转向西突厥首领间的矛盾和冲突，稍嫌枝蔓；行状则于第 7、第 9 段一笔带过，而将笔墨集中在了能表现郭元振豪迈个性和忠勤品德的事件上。

二、行状更注重描写细节和编排情节。郭元振出身河北，此地民风劲直，因而素染豪强气概。旧传对此仅用“任侠使气，不以细务介意，前后掠卖所部千余人，以遗宾客，百姓苦之”一语概括，给人的印象更像强梁而不是豪杰。行状则从元振的堂堂仪表落笔，接着记叙在太学时散财助葬的义举，至第 5 段复以马、帛酬恩的奇事呼应结束，笔势起伏；又全录所作《古剑歌》，以见其胸襟怀抱，这样，状主落拓侠义的人格形象便得以丰满。元振戍卫西陲十余年，安边恤民，深受百姓爱戴。行状的第 10 段描写郭元振奉诏入京，西域人民夹道哭送，沿途传呼雀跃，以至于人尚在八百里外的玉门关，凉州城里迎接的人潮已经鼓舞沸腾。用烘云托月之法，不费一词一句细数功劳，而郭元振之深得民心就跃然纸上。旧传第 3、第 4 段选择凉州屯田兴利和义感乌质勒、娑葛两件事例来表现其德政，对史传的体例而言还算简当得体，但和行状一对读，就不得不遗憾于列传行文的拘谨了。那些经过渲染的片段，以正统的史传标准衡量，也许文学色彩太浓，华而不实，二十四史里头只有《史记》敢于如此弄笔，所以把它割弃不用当是史家义例严谨的表态，未可厚非；可是历史人物的风神却因之减色不少。作为史源的行状，走笔之际不须要瞻前顾后、小心翼翼，恰恰给作者保留了想像、夸饰的空间和自由，给读者营造了更多回味的余地，郭元振的形象才塑造得更加生动具体，而不仅仅是皇帝家谱的符号和注脚了。

中古史家有搜奇志怪的风气，刘知几极力反对不加甄别地使用这类材料，认为“旌怪

异……幽明感应，祸福萌兆则书之”[1]，建议只采纳能够解释人事因果的内容。行状第 8 段毒河源斩黄龙一事，类似志怪小说的情节，旧传或因其荒诞不经，未予记载。行状由于束缚较少，正好驰骋小说笔法，绘声绘色。史书多称张说好作小说，中唐顾况的《戴氏〈广异记〉序》历数前代志怪，提到“国朝燕公《梁四公传》”，燕公即张说；五代王仁裕的《开元天宝遗事》“鹦鹉告事”条说他撰有《绿衣使者传》，“传书燕”条末又说他“传其事，而好事者写之”；著名传奇《虬髯客传》作者亦旧题其名[2]。这些署名和传闻当然夹杂有伪托、附会的成分，可是由此行状看来，却并非空穴来风，张说的确对怪异之谈饶有兴致。这段情节发生的时间不明确，插在宗楚客、韦庶人两度陷害元振的中间，从史法说，是因时系事；以文则论，则可以调整文气，避免叙述平板；而这小小的舞文弄墨，正是小说和正史之间的一道鸿沟。

三、人物的评价及其立场不同。行状是私家著述，而且作者往往与状主关系密切，难免附着上个人的感情色彩。《唐会要》卷六四《史馆杂录》下载李翱元和十四年（819 年）四月的奏章说：“凡人之事迹，非大善大恶，则众人无由知之。旧例皆访问于人，又取行状、谥议以为依据。今之作行状者，非门生即其故吏，莫不虚加仁义礼智，妄言忠肃惠和，如此不唯处心不实，苟欲虚美于所受恩而已也。盖亦为文者既非游夏迁雄之列，务于华而忘其实，溺于词而弃其理，故为文则失六经之古风，纪事则非史迁之实录，不然则词句鄙陋，不能自成其文矣。由是事失其本，文害于理，而行状不足以取信。若使指事书实，不饰虚言，则必有人知其真伪；不然者，纵使门生故吏为之，亦不可谬作德善之事而加之矣。臣今请作行状者，但指事说实，直载其词，善恶功迹皆据事足以自见矣……”李翱谈论的行状失实的问题，从作者说，出于私家亲旧；从文本说，起于行状赋有申请谥号的功能，因此，措辞之际难免文过饰非，为君子讳。《郭元振行状》第 4 段载“河西、陇右十余处置生祠堂，立碑颂德”，第 10 段载“安西士庶、诸蕃酋长号哭数百里，或剺面截耳，抗表请留”，都有虚美过誉的嫌疑，是以旧传一概不取。而骊山整武阅兵之时，玄宗诛杀唐绍，贬谪元振，史家普遍认为是他对元振在剿灭太平公主党羽一役中护卫睿宗之举作出的蓄意报复，并借机向睿宗的亲信旧臣示威。元振非罪获谴，旧传说他“自恃功勋，怏怏不得志”，这本是人之常情，怨而不怒，也合乎为臣之节；行状为了塑造忠荩之臣的完美形象，则连这点怨望心理也回避不书，反不如史传显得真实。

文直事核的实录精神一直是史家述作的原则，但是格于尊尊、亲亲、贤贤的儒家伦理，人情意味浓郁的行状必然无法恪守公正记录的使命。当时甚至有的行状因为褒誉过当，引起舆论大哗。李肇《国史补》卷中《行状比桓文》条载：

> 刘太真为陈少游行状，比之齐桓、晋文，物议嚣腾。

傅斯年曾总结官私史籍的差别，认为“官家的记载时而失之讳”，“私家的记载时而失之

---

[1] 《史通·书事》。

[2] 关于世传张说所撰小说的考证，可参李剑国《张说的传奇考论》，载《辽宁教育学院学报》1985 年第 4 期。

诬”[1]，从郭元振的两篇传记来看，有所“讳”的反而是出自私人的行状，也许我们将这两句话理解为互文见义会符合实际一些。

行状博采传闻，行文生动的作风，更多地发扬了《史记》开创的传记文学的传统，然而，虚构和文学化倾向似乎在其中扮演了一个尴尬的角色。在严格的史家眼中，它损害了记录的可信度，因此行状只配作为辅助性资料，刘知几诟病牛凤及的史才低劣，其中一点就是“凡所撰录，素责私家行状”[2]，不知甄别；在文学家眼里，行状则大多不过是开列生平仕履的一纸报告，平铺直叙，文学意味寡薄，几乎没有可观的作品。而事实上，受到自身史料功能的限制，类似《郭元振行状》这样较有文学意味的作品的确少见，大部分行状还是保守着纪实的规范谨慎写作，它们能给史实提供互证互补的机会，却未必有多少可读性。

四、余论

在一般观念中，官方修撰的正史和私人写作的野史之间，前者具有更高的权威性和可信度，而对于后者给予前者的支持认识尚显不足，从而造成对二者的史料价值轩轾迥别。文史研究者或囿于各自学科之畛域，对于二者的互相渗透以及因文体差异带来的叙事变化了解不够。本文的考察则说明，由最早建立的国家修史机构唐代史馆所制定的史料征集制度，就已经为偏记小说进入官方史书颁布了“许可证”，征诸唐代的修史事实并通过对有代表性的行状与残存的唐国史遗文相比照，我们可以清晰地看到这种渗透的痕迹。

在采入正史的过程中，偏记小说中容易招致“虚诞”批评的内容被删削，本来就克制的文华意气受到进一步挤压，人物形象的政治特征被突出强化，人物自身的丰富性被类型化、模式化的叙事需要所裁剪。个性向共性折中，艺术向政治归化，这是史传文体自身的规范，也是史家述作的意识形态的自律。后世由史传衍生出的各式叙事文学作品，它们在艺术上拥有自由发挥的空间，但是在人物塑造上通常不能摆脱扁平化、脸谱化的模式，这或许是史传给予后代叙事文学的一道最深的符咒吧。

[1] 《史料论略》第二节《官家的记载对民间的记载》，《史料论略及其他》页 26。
[2] 《史通・古今正史》。

敦煌诗赞体讲唱文学探论

中山大学中文系　戚世隽

摘　要：韵散结合、有说有唱的诗赞体，是敦煌讲唱文学的主要文体形态。作为一种音乐文体，它是如何处理文体与乐体之间的关系的？它又有一个怎样的源流变化过程？本文主要就上述问题进行探讨。

关键词：诗赞体　讲唱文学　变文　文体与乐体

敦煌讲唱文学，大量运用了韵散结合的形式进行讲唱。讲唱中的韵文，叶德均先生第一次在《宋元明讲唱文学中》，明确将其归入"诗赞系"系统，以与乐曲系形成分别。叶德均指出敦煌讲唱中的诗赞，以七言为主，但又并不同于"正式的诗"，因为"用韵较宽，平仄不严，接近口语"。[①]目前学界关于诗赞讲唱的研究，有许多充实的成果。但诗赞体讲唱文学作为一种音乐文体，是如何处理文体与乐体之间的关系的？同以诗赞体为讲唱方式的敦煌讲经文与变文之间，存在什么样的联系？诗赞体的讲唱，其源头究竟是在本土的诗歌传统，还是一种外来产品？学界尚存分歧。这便是本文试图探讨的问题。

一

敦煌文学以韵散结合的诗赞体的形式进行讲唱，主要保留在讲经文、变文两种文学形式中。

第一位根据敦煌卷子提出"变文"这一概念的郑振铎先生，在《中国俗文学史》提出："所谓变文之'变'，当是指'变更'了佛经的本文而成为'俗讲'之意。"[②]此中的"变更"，有文体上的变更、内容上的变更，也有随文体变更而引发的讲唱方式的变更。以往对变文文体之变、内容之变的关注较多，而讲唱方式的变化则尚未引起足够注意。

姜伯勤先生从隋吉藏《中观论疏》卷一中检出"释此八不变文易体，方言甚多"一语，指出从对正式的经文文体加以变通的角度看，早期的唱导文、讲经文等可视为广义的变文[③]。这一观点启发我们，对正式的经文文体加以变通，也存在一个逐步变化的过程，从文体上说，便是从唱导文——讲经文——变文（狭义）的变化过程；从讲唱形态上说，则有一个从讲经中的唱导——俗讲——转变的逐步脱离其宗教母体的过程。后世变文概念歧见甚夥，或以为这一概念既包括通俗故事又包括讲经文，或以为这两种文体必须严格分开，只有用于俗讲的

---

① 《宋元明讲唱文学》第 1 页，古典文学出版社 1957 年版。
② 《中国俗文学史》190 页，作家出版社 1954 年版。
③ 《变文的南方源头与敦煌的唱导法匠》，《华学》第一期，中山大学出版社 1995 年版。

文献方可称为变文，其中一个原因便是没有注意到变文文体也有一个动态的发展过程，把变文视作为一种固定的文体，也把变文所赖以存在的讲唱体制视为一种固定的形态。

从对正式的经文文体的变更的角度而言，从六朝时期寺庙流行的“唱导”更已开始了。《高僧传》卷十三《唱导》传论称：

唱导者，盖以宣唱法理，开导众心也。昔佛法初传，于时斋集，止宣唱佛名，依文致礼。至中宵疲极，事资启悟；乃别请宿德，升座说法。或杂序因缘，或傍引譬喻。其后庐山释慧远道业贞华，风才秀发，每至斋集，辄自升高座，躬为导首，广明三世因果，却辩一斋大意。后代传受，遂成永则。

又说：

如为出家五众，则须切语无常，苦陈忏悔。若为君王长者，则须兼引俗典，绮综成辞。若为悠悠凡庶，则须指事造形，直谈闻见。若为山民野处，则须近局言辞，陈斥罪目。凡此变态，与事而兴。可谓知时知众，又能善说。虽然故以恳切感人，倾城动物，此其上也。

至如八关初夕，旋绕周行，烟盖停氛，灯帷靖耀，四众专心，叉指缄默。尔时导师则擎炉慷慨，含吐抑扬，辩出不穷，言应无尽。谈无常，则令心形战栗；语地狱，则使怖泪交零。征昔因，则如见往业；核当果，则已示来报。谈怡乐，则情抱畅悦；叙哀戚，则洒泣含酸。于是阖众倾心，举堂恻怆。五体输席，碎首陈哀，各各弹指，人人唱佛[①]。

可见，从变文的早期先驱唱导开始，已开始改变佛典紧依经律的做法，根据说法的对象而“与事而兴”，包括“杂序因缘”和“傍引譬喻”，其中不乏复杂生动的情节故事，吸引了大批受众。同时，在讲唱音乐上，我们也因而看到不少唱导师无所依傍、自我发挥的例子：

释道儒“言无预撰，发响成制”。

释法愿“及依经说法，率自心抱，无事宫商，言语讹杂，唯以适机为要。”

释昙宗“辩口适时，应变无尽”。[②]

不过唱导作为讲经世俗化的第一步，当仍与佛典相距不远，实际上，因缘与譬喻也是佛经原有内容的一部分，只不过并没有受到特别的重视。由于“宣唱佛名，依文致礼”的传教方式显示出自身的缺陷，“杂序因缘，傍引譬喻”才登堂入室，更“遂成永则”。但那些“应变无尽”“无事宫商”的做法，仍受到了指摘，如《高僧传·唱导》传论云：“若夫综习未广，谙究不长。既无临时捷辨，必应遵用旧本。然才非己出，制自他成。吐纳宫商，动见纰缪。”[③]周叔迦先生云：“既云遵用旧本，可见到了齐梁之世唱导已有专文。又云吐纳宫商，可见唱导也是有声调的。”[④] 这一有声调的唱导文，便成为后世变文的先声。

“杂序因缘，傍引譬喻” 的唱导及唱导文，原本只是斋集的“中宵疲极”之际的一种

[①] 《高僧传》卷 13 第 521 页，中华书局 1992 年版。
[②] 参见《高僧传》卷 13 相关资料，中华书局 1992 年版。
[③] 《高僧传》卷 13 第 521 页，中华书局 1992 年版。
[④]《漫谈变文的起源》，原载 1954 年《现代佛学》二月号，收入《敦煌变文论文录》第 252 页，上海古籍出版社 1982 年版。

调剂，然自唐代以来，却成为俗讲仪式中的组成部分。按 P.3848《俗讲仪式》所云：

夫为俗讲，先作梵了；次念菩萨两声，说押座了；素旧《温室经》，法师唱释经题了，念佛一声，便一一说其经题字了，便说经本文了；便说十波罗密等了，便念念佛赞了；便发愿了，便又念佛一会了；便回[向]发愿取散云云。

已后便开《维摩经》。讲维摩，先作梵，次念观世音菩萨三两声；便说押座了；便素唱经文了；唱日法师自说经题了，便说开赞了，便庄严了，便念佛一两声了，法师科

三分经文了，念佛一、两声了，便一一说其经题名字了，便入经说缘喻了，便说念佛赞　　了，便施主各发愿了；便回向发愿取散。

姜伯勤先生指出，这里的"便说经本文了"，已不是唱诵《温室经》，而是讲唱《温室经讲经文》了；而"入经说缘喻了"，便是敦煌讲唱中署名为变文的脚本了[①]。可见讲经文与变文的区别，在于对佛经的依赖程度。然无论如何，俗讲中的讲经文与变文，仍体现出依附于佛经的文体特点，并未开说世俗故事，也就是说，俗讲中无论"本文"还是"说缘喻"，都仍未脱"入经"二字。唐人笔记中屡被提及的文溆法师，虽然"愚夫冶妇，乐闻其说"，但被斥"假托经论，所言无非淫秽鄙秽之事"[②]，可见合于正道的俗讲，仍是要不离"经论"的。

至于说中土故事的变文，有如《伍子胥变文》、《孟姜女变文》、《王昭君变文》、《董永变文》等，并未进入俗讲，而是民间"转变"的内容。

因此，讲说内容是否与佛经有关，就将俗讲与转变区分了开来。如唐人所记民间转变如：

吉师老《看蜀女转昭君变》："翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。说尽绮罗当日恨，昭君传意向文君。"

李贺《许公子郑姬歌》："长翻蜀纸卷明君，转角含商破碧云。"

王建云《观蛮妓》："欲说昭君敛翠蛾，清声委曲怨于歌。谁家年少春风里，抛与金钱唱好多。"

操于女性之手，且都是讲说与佛经完合没有关系的昭君故事，已完全世俗化了。

二

以韵散结合的诗赞体的形式来讲唱，显然受到佛经偈赞的直接影响。陈寅恪先生指出"佛典制裁长行与偈颂相间"的特点[③]，偈颂作为一种音乐文体，有呗赞之法。鸠摩罗什论西方辞体说："天竺国俗，甚重文制。其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德；见佛之仪，以歌叹为尊。经中偈颂，皆其式也。"。[④]《高僧传・经师篇》亦云："然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗"[⑤]可见至于中土，梵呗主要是经中合乐的偈颂，即运用于诗赞部分。在《十诵律》中，佛陀赞许跋提比丘："听

[①] 参见《变文的南方源头与敦煌的唱导法匠》，《华学》第一期，中山大学出版社 1995 年版。
[②] 赵璘《因话录》卷四第 94-95 页，古典文学出版社 1857 年。
[③] 《敦煌本维摩诘经文殊师利问疾品演义跋》，《金明馆丛稿二编》第 180 页，上海古籍出版社 1980 年版。
[④] 《高僧传》卷二《晋长安鸠摩罗什传》，第 53 页，中华书局 1992 年版。
[⑤]《高僧传》卷第 13，第 508 页，中华书局 1992 年版。。

汝作声呗，呗有五种利益：一、身体不疲；二、不忘所忆；三、心不疲劳；四、声音不坏；五、言语易解。”[①]又《大智度论》卷九三说：

> 菩萨欲净佛土，故求好音声。欲使国土中众生闻好音声，其心柔软。心柔软故易可受化。是故以音声因缘供养佛。[②]

从上述文献可以看出，经论利用偈颂，并“奏之管弦”，要达到使众生“闻好音声”“心柔软故易可受化”的效果。

然而，偈颂转译为汉语，如何既不失原意，还可奏之管弦，便成为需要很高技巧的一件事。故鸠摩罗什又说：

> 但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体。有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕秽也。[③]

就文体而言，当时的译者采取的方法是：借用当时流行诗的形式，并使之通俗化。借用中国诗的形式，所以偈颂主要是五言，也有四言、七言、六言，与汉代以后五言诗在诗坛上流行的形势相应。保持诗风的通俗化，反映在偈颂则多为接近口语的通俗诗，并无严格声韵规则。竺法护所译《生经》卷一《佛说野鸡经》中野猫引诱野鸡：“意寂相异殊，食鱼若好服。从树来下地，当为汝作妻。”野鸡则云：“仁者有四脚，我身有两足。计鸟与野猫，不宜为夫妻”。[④]这种通俗诗体屡见于后来晚唐诗僧的创作中。如寒山诗说：“有人笑我诗，我诗合典雅。不烦郑氏笺，岂用毛公解。不恨会人稀，只为知音寡。若遣趁宫商，余病莫能罢。忽遇明眼人，即自流天下。”[⑤]自言自己的诗作是“不识蜂腰”“不会鹤膝”“平侧不解押”“凡言取次出”，也不能“遣趁宫商”。这也从侧面反映出偈赞的文体特点，不同于与文人诗讲求严格的声韵规则。

佛典作为宗教宣传品，主要靠口头宣讲，务使受众明白易解，这既反映在诗体上，也反映在唱诵方式上。译后之佛典，如何亦能“入弦”成为“好音声”，使其成为声文两得的音乐文体，成为当时的一个难题。按《高僧传·经师篇总论》的说法：“自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。”[⑥]，正反映出乐与文重新结合的困难。这种情况在呗赞与转读中同样存在，如《高僧传》所言：

> 但转读之为懿，贵在声文两得。若唯声而不文，则道心无以得生；若唯文而无声，则俗情无以得入。故经言，以微妙音歌叹佛德，斯之谓也。而顷世学者，裁得首尾余声，便言擅名当世。经文起尽，曾不措怀。或破句以合声，或分文以足韵。岂唯声之不足，亦乃文不成诠。听者唯增恍忽，闻之但益睡眠。使夫八真明珠，未掩而藏曜；百味淳乳，

[①] 《十诵律》卷三七，《大正藏》卷 23 第 269 页下。
[②] 《大正藏》第 25 卷第 710 页下。
[③] 《高僧传》卷 2 第 53 页，中华书局 1992 年版。
[④] 《大正藏》卷 3 第 74 页上。
[⑤] 《全唐诗》卷 806，第 9099 页。
[⑥]《高僧传》卷 13 第 508 页，中华书局 1992 年版。

不浇而自薄。哀哉。[1]

可见其解决之道，或“破句以合声”或“分文以足韵”，如《法苑珠林》“呗赞篇三十四”“赞叹部第三”云：

汉地流行好为删略，所以处众作呗，多为半偈。故《毗尼母论》云：“不得作半呗，得突吉罗罪。”然此梵呗文，未审依如西方出何典诰？答：但圣开作呗。依经赞偈，取用无妨。然关内关外吴蜀呗辞，各随所好。呗赞多种，但梵汉既殊，音韵不可互用。[2]

指出“梵汉既殊，音韵不可互用”，“多为半偈”则是破句以就声之例。

为解决梵音与汉字之间的矛盾，中土文人开始别制呗赞的尝试，向有魏陈思王曹植“感鱼山之神制”始造“渔梵”的传说，但此事真伪，学界说法不一。《高僧传·经师篇总论》称：“始有魏陈思王曹植，深爱声律，属意经音，既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制，于是删治瑞应本起，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二。”[3]

可见与所有翻译歌曲的配词工作所碰到的困难一样[4]，由于梵文是拼音文字，汉语是一字一音，如果用梵音来配合译成汉语的文字，则会出现音符太多而唱字太少的情况，而如果用中国传统曲调来配合梵合，则又音符太少而歌词太多。无论陈思王曹植制“渔梵”之说是否属实，在经偈初入中土之际，迫切需要解决音乐与文字之间的矛盾。梵偈译为汉文，则无法以梵音演唱，必须另制新声。若否，则无须出以“制声”之语了。因此，在演唱汉字经赞的时候，也一定会对梵音加以改造。如《高僧传》所言：“其后帛桥、支籥亦云祖述陈思，而爱好通灵，别感神制，裁变古声，所存止一十而已。”“逮宋齐之间，昙迁、僧辩、太傅、文宣等……曲意音律，撰集异同，斟酌科例。存仿旧法，正可三百余声。”《南史·竟陵文宣王子良传》载萧子良组织创作“经呗新声”：“移居鸡笼山西邸，集学士抄五经、百家。依《皇览》例，为《四部要略》千卷。招致名僧，讲论佛法，造经呗新声。道俗之盛，江左未之有也。”[5]从上述史料中“裁变古声”“师师异法”“家家各制”“造经呗新声”之语，正可见出音乐的变化。可见，如何以最好的文体形式及相应的音乐形式，来吸引受众，这是问题的关键所在。那么，所谓陈思王等人造经呗新声的原则究竟是什么，其文体与乐体的关系如何？敦煌诗赞体讲唱的相关情形，或可帮助我们了解一二。

就诗体而言，与佛典偈颂主要以五言为主不同，敦煌讲唱中的诗赞，五言、六言、七言，三三七句式均有，而以七言为多。王运熙先生在《七言诗形式的发展和完成》一文中，将汉魏时代的七言诗归纳为三种形式：一是押腰韵的七言；二是逐句押韵的七言；三是隔句用韵的七言，后来成为七言诗的正规格式[6]。陈允吉先生又指出：“早期汉译佛典中数量众多的七

---

[1]《高僧传》卷 13 第 508 页，中华书局 1992 年版。
[2] 周叔迦、苏晋仁《法苑珠林校注》卷 36 第 1170-1171 页，中华书局 2003 年版。
[3] 同 2。
[4] 学者在研究胡乐入华问题上，也提出“要使所歌汉语仍是地道的汉语，唱出来的‘字声’是汉语的‘永言’而不使之走腔走调，就并不是所有的胡乐皆能直接‘转换’为汉语歌曲音乐了。唐宋时期胡乐之器乐、舞乐皆盛，而胡曲词调极少，说明能够‘转换’为汉语歌曲音乐的胡曲毕竟不多。”参李昌集《“苏幕遮”的乐与辞》，《中国文化研究》2004 年第 2 期。
[5] 参见《南史》卷 44 列传第三十四。又见《南齐书》卷 40 列传第二十一。
[6] 文见《乐府诗述论》，上海古籍出版社 1996 年版。

言偈在中土流布，对于我国中古时代七言诗形式结构上的臻于成熟，做为一种旁助力量也确曾起过一定的促进作用。”陈文还谈到南齐王融的《净住子颂》，已是通体七言、并采用诗意之间递进之两句两句转送及隔句押韵方，认为像王融《净住子颂》这类文人仿照歌赞新偈所写的七言佛理诗歌，“做为佛偈译文与中国美化文七言诗之间的中介传媒，确曾在一个关键性时刻介入了鲍照以还本土七言诗的变革过程，并在显著程度上牵制着此后七言诗歌形式上演进的流向。”[①]

然而，一方面是成熟的七言诗的形成所可能受到的佛经偈赞的影响；另一方面，在隔句押韵的七言诗已成熟之际，敦煌讲唱文学中的诗赞仍保持“用韵较宽，平仄不严”的诗体结构。讲经文以七言为主，间用三三七七七体，兼以六言、五言、杂言，诗赞部分以偶句韵为主，少数押头韵、间韵、暗韵等，唱词转韵。变文也是主要以七言间用三三七七七体，部分用五言、六言以至杂言，其韵有每段一韵到底者，有一段转若干韵者，一般总是偶句用韵，个别句还有奇偶句都用韵的情形，加上头韵、间隔韵、交叉韵、句中韵（暗韵）。

可见，变文与讲经文虽已运用隔句押韵及转韵之法，但也有所变通，它反映出敦煌诗赞既受到新诗体的影响，又与民间歌谣紧密相关的文体特色。而三三七句式的运用，更使得这些韵文具有明显的民间特征。“三三七七七”的歌辞形式，在北朝以至唐代的民歌中最为常见，敦煌“曲子辞”《孟姜女》二组十首，便作“三三七七七”平韵体[②]。

除此之外，这些讲唱文的诗赞部分，不少注有统一的音曲符号，包括“吟”“偈”“韵”“平”“侧”“断”“侧吟”“吟上下”“古吟上下”“吟断”“（偈）诗”“偈平诗”“偈断”“断诗”“断侧”“诗”“平诗”“平侧”“经平”“经”等二十种名目，在“13 篇作品中，出现了 180 次”。“这些音符是曲调标记，同时兼有声法标记的意义。……“平”“侧”“断”等音曲符号和清商调名、声明律名的同名关系，还证明它们使用了固定律调，以致成为后者命名的基础。”[③]

值得注意的是，上述音符，可运用于同一诗体；而不同的诗体，也可用同一音符来引导。如七言八句体的平韵辞，可由“平”“侧吟”“经”“诗”“经平”“（偈）平诗”、“（偈）诗”、“断诗”、“吟断”、“（偈）断”“偈”等诸音符来引导；而“平”“断”“侧吟”等音符，既可引导七言八句体的平韵辞、七言四句体的仄韵辞，又可以引导“三三七七七”体的平韵辞。如“侧吟”，在《维摩诘讲经文》（斯 4571）中引导了七言八句接三三七七七的仄韵体，又在《敦煌零拾本》之《维摩诘讲经文》中引导了七言四句体平韵体，接“三三七七七”仄韵 12 段。

从这一现象来看，这些诗赞体的讲唱作品作为“文”（文体结构）与“乐”（乐体结构）相结合的一种艺术形态，当属于以乐传辞的演唱方式[④]，即以稳定的旋律传唱文辞，文辞不

[①] 《中国七言诗体的发展与佛偈翻译》，《中华文史论丛》第 52 辑，上海古籍出版社 1993 年）

[②] 关于“三三七七七”体，王昆吾著《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》有详细讨论。中华书局 1996 年版。

[③] 《敦煌呗赞音乐与敦煌讲唱辞中“平”“侧”“断”诸音曲符号》，王昆吾著《中国早期艺术与宗教》页 406、409，东方出版中心 1998 年版。文后注释 8 描述了二十种音符在 13 篇作品中的应用情况。

[④] 洛地先生在《词乐曲唱》一书中，详细论述了“以乐传辞”与“以字声行腔”这两种音乐结构方式的异同。人民音乐出版社 1995 年版。

拘其平仄调声，都以这二十种基本定腔演唱；同时，这种演唱方式也并不要求文体有无格律，只要在其乐、其腔的容量范围内，即可以容纳不同文句的句数和句式；另一方面，相同字数、句式的曲子也可以用不同的方式演唱，这就是敦煌诗赞中音乐与文体配合的方式。

因此，敦煌诗赞的文与乐之间的关系，是一种以乐为主，以文为辅，以乐体支配文体的构成方式，始终保持其音乐独立性。究其原因，仍是这些诗赞体讲唱作品的宗教性质所决定的。王昆吾先生指出此类音符的讲经文达七篇之多，“便是一个极有力的证据，说明‘平’、‘侧’、‘断’等是呗赞音乐的符号，而非辞律符号或俗乐宫调的符号。”[①]从这二十种音符的分布情况来看，讲经文为七篇，包括《维摩诘讲经文》的斯 4571 本、斯 3872 本、伯 2292 本、伯 2292 与伯 3097 及光字 94 号合校本、《敦煌零拾》本、《佛报恩经讲经文》（Φ96 本）、《维摩碎金》（Φ 101 本）。变文为五篇，计为《太子成道变文》、《八相变》、《难陀出家缘起》、《太子成道经》、《欢喜国王缘》。词文一篇，为《秋吟》。这 13 篇讲唱作品全为佛经故事，《秋吟》也是僧侣募化时所唱。从这些音乐符号不见用于中土世俗故事的情况，也从另一个方面证实了：这二十种音符是作为程式化的宗教说法活动“俗讲”中的音乐符号，不仅它的讲唱活动是程式化的，其讲唱音乐也有稳固的音乐表达方式，这无疑更有利于传教说法。可见，敦煌讲唱诗赞平仄不严，用韵较宽、接近口语的文体特征，是与它乐体为主、以乐传辞的音乐特征密不可分的。它对文辞没有严格的格律与规范的要求，是因为它主要靠音声的力量来达到感化人心的作用。因此，虽然如前述学者们指出：早期的成熟的七言诗出现在佛理诗颂之中。但据此推导是翻译佛谒乃至文人的佛理诗歌导致了七言诗的成熟，仍是还可再推敲。原因很简单：文人七言诗要形成最终的格律形式，本是为了便于入乐歌唱时的字与声的配合。佛典乃至变文的讲唱，却没有足够的音乐动力，去推究诗体的格律问题。

以乐传辞的讲唱方式，也使得在实际的讲唱过程中，讲唱者所持语言稍有不同，在风格上就有了很大差异。隋代的情况，据道宣《续高僧传》卷三十《杂科声德论》，已是“经师为德，本实以声糅文，将使听者神开，因声以从回向。顷世皆捐其旨，郑卫珍流，以哀婉为入神，用腾掷为清举，致使淫音婉娈，娇弄颇繁。”“地分郑魏，声亦参差”。“吴越志扬，俗好浮绮，致使音颂所尚，唯以纤婉为工；秦壤雍冀，音词雄远，至于咏歌所被，皆用深高为胜。”《宋高僧传》也说：“二王（魏陈思王曹植、齐竟陵王萧子良）先已熟天竺曲韵，故闻山响及经偈，乃有传授之说也。今之歌赞，附丽淫哇之曲，滤瀰之音，加酿瓌辞，包藏密咒，敷为梵奏，此实新声也。”[②]《宋高僧传》还记载唐贞元时僧人少康利“所述《偈赞》，皆附会郑卫之声，变体而作。非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵。譬犹善医以饧蜜涂逆口之药，诱婴儿入口耳。”[③]

从上述文献，我们可以看出：

一、由于讲唱诗赞是一种以乐传辞的音乐文体，在不同的方言区，语音稍有差异，调子

[①] 《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中的“平”、“侧”、“断”诸音曲符号》，《中国早期艺术与宗教》页 406，东方出版社中心 1998 年版。

[②]《宋高僧传》第 25 卷第 647 页，中华书局 1987 年。

[③] 同上第 25 卷第 632 页。

马上就有了反映，这就是所谓的“地分郑魏，声亦参差”。

二、以“变体而作”评价少康利的“附会郑卫之声”，可见在时人观念中，诗赞的文字内容与音乐形式是二位一体的，“变体”所“变“的不仅是文体、内容，也是音乐形式的改变。

三

从上述对敦煌诗赞讲唱方式的分析，我们认为，陈思王所造的经呗新声，所着眼的也只是如何改造梵音以适应译经，但并没有注意到汉语本身也存在声调语言与音乐之间的配合问题。

以往对诗赞体敦煌讲唱的研究中，争议较大的一个问题是，这种韵散交错、有说有唱的文体，究竟是一种外来产品，亦或仍是在中国本土的诗歌文学传统的影响成长起来的？郑振铎先生在《中国俗文学史》中指出“‘变文’的来源绝对不能在本土的文籍里找到。”[①]认为韵散相间是由佛经传入的新文体。而亦有学者认为“中国文体原来已有铺采摛文体物叙事的汉赋，也有乐府民歌的叙事诗，用散文和韵文来叙事都具有很稳固的基础。”[②]后也多有学者承接。两者虽结论不同，但思路却是一致的，即均以不同艺术形式中，有无出现相同的文体形态，来作为判断其源流影响的依据。但这样一种方法显然不足以解决问题。因此，不妨换一种思路来考察这一问题。

学者曾研究指出，我国上古讲唱文学并不发达，其原因就在于汉语是一种声调语言，进入乐曲后，为适应乐曲的音调，很难保持其原有的调值。“我们通常是根据习惯用法、上下文以及其他语景来猜想出词的意义。汉语唱词如果脱离了熟悉的语言环境与文化背景，就变得相当难于理解。”[③]这就可以解释为什么我们生活在汉语环境下，听京戏、昆曲或其他地方戏，如果不熟悉故事情节，仍需要字幕以帮助理解。这也可以解释梵剧进入汉语地区后，却未能在中土开花结果，由过去利用戏剧形式转而运用梵呗说唱方法来宣扬佛法。比较不同文本的《弥勒会见记》，会发现当《弥勒会见记》从吐火罗文译为回鹘文时，它戏剧特征已经减弱，变得类似讲唱了[④]。而从讲经到俗讲，其中的韵文成份也呈现出愈趋减少的趋势[⑤]。

关于变文文体的性质，学界向有底本与书录本两种意见。梅维恒曾指出变文中常常误用同音字的现象，“常常误用同音字意味着写变文的人深受故事口头表演而不是文字的影响。”“大量同音讹用多于错字的情况意味着某些变文与口头文学而不是书面文学更近。”[⑥]（239、

[①] 《中国俗文学史》191 页，作家出版社 1954 年版。
[②] 参王庆淑《试谈“变文”的产生和影响》，原载《新建设》1957 年 3 月号，改入《敦煌变文论文录》上册第 266 页，上海古籍出版社 1982 年版。
[③] 参王青《上古汉族讲唱不发达原因新探——论声调语言对叙事长诗的制约》，《民族文学研究》2005 年第 2 期。
[④] 参见姚宝瑄《试析古代西域的五种戏剧——兼论古代戏剧与中国戏曲的关系》，《文学遗产》1986 年第五期，及廖奔《从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析》，《文学遗产》1995 年第 1 期。
[⑤] 参见王重民《敦煌变文研究》，《中华文史论丛》1981 年 2 期。又见《敦煌变文论文录》（文字略有不同），上海古籍 1982 年版及《敦煌遗书论文集》，中华书局 1984 年版。
[⑥] [美]梅维恒著，杨继东、陈引驰译《唐代变文》页 239，页 242-243，中国佛教文化出版有限公司（香港）

242-243 页）因此，他认为"'变'之演艺人很可能并不依据文字。写录文字的往往是听众，那些写录口述文字而开始使之转为书面通俗文学的人很少是口头文学的演述者自己……"[①]
变文中同音误用的情况，如《舜子变》中：

姚王里化之时，日洛千般祥瑞。——姚当作尧，里当作理，洛当作落

苦嗽取得计阿娘。——苦嗽当作瞽人叟，取当作娶，计当作继

三载不归宅李。——李当作里

儿逆阿耶长段。——长段当作肠断

学得甚愧祸述靡。——愧当作鬼，述靡当作术魅

从变文同音讹用多于错字的情况来看，变文的听讲者（这些抄录者当是有一定文化水平者）未必完全理解了讲说的内容。这再一次说明，敦煌讲唱文学的诗赞部分，其音乐的感动人心的作用，远大于传授经文的作用。内容的理解，主要由散说的部分完成，加之图像（变相）的配合。

诗赞体讲唱的文体本质，在于对佛经的文体变易，它是在佛经的讲说实践中成长起来的口头讲唱文体。它的文本本质——韵散结合，它的乐体本质——以乐传辞，都来自于其母体佛经经典。周叔迦先生说"从文体上说，佛经为了反复说明真理，多半是长行和重颂兼用的。"[②]可见佛经韵散相间的叙述方式，也是一个便于接受的文体选择——传道主要靠师徒口传心授，便于记诵与传播的韵文体便成为经典的主要形式。而时过境迁，韵文费解，便有了散文部分的注释，后世讲唱"说了又唱，唱了又说"的表述方式，其源头正在于此。可见，如何根据传教的需要，而采用恰当的文体形式来进行表述，这是一个自然的文体选择过程。因此，敦煌讲唱作为一种文乐结合的文体，我们在考虑其艺术形态的源流影响时，不仅要考虑"文"（文体）的因素，也要考虑"乐"（乐体）的因素。

以乐传辞的乐体结构与韵散相间的文体结构的结合，解决了中国传统文学中以乐传辞一类乐体结构所遇到的困难，对中国口头表演艺术的影响有深远影响。田青先生《禅与中国音乐》中指出："在中国绝大多数的民歌和戏曲中，一种只有两个乐句组成的'上下句'结构是常见、最基本的结构。比如陕北'信天游'，内蒙'爬山调'及京剧'西皮'、'二黄'的原版唱腔，都只有上下两句。就是在这基本的结构中，发展出诸如'起承转合'的四句结构或首尾呼应、与中间乐段对比的三段结构等等曲体。"[③]。但田青以为，此种简单却又可无穷变化的音乐结构，可见出禅宗的影响。其实要谈到其文体与乐体的源头，本文以为，如何恰当估计敦煌讲唱文学的作用，仍是可再进一步深入探讨的。

1999 年版。

① 梅维恒《唐代变文》页 226。

② 《漫谈变文的起源》，《敦煌变文论文录》上册页 249，上海古籍出版社 1982 年版。

③ 《净土音乐：田青音乐学研究文集》，第 199 页，山东文艺 2002。又见《中国音乐学》1998 年第 4 期、1999 年第 1 期）

论宋代文章总集的文体观念

中山大学中文系　吴承学

摘　要：宋代文章总集具体而准确地反映出宋人的文体观念以及相关的文学观念。宋人文章总集与《文选》收录情况的差异，显示出从骈文中心时代向古文中心时代转折的态势。唐宋新文体的出现、定名、传播和接受，集中地反映在宋代文章总集的编录之中。通过总集的编纂，可以考察宋人"古文"观念的复杂性。宋代"古文"以散体文为主，但不特别排斥骈体文与辞赋。面对秦汉古文与唐宋古文两种传统，宋人特别推崇唐宋尤其是宋代古文，反映出对当代文学强烈的自信心以及对文章实用性的追求，宋代古文文体的兴盛与科举考试也有某种微妙的关系。宋人把子部和史部加以分体并纳入文章总集中，大大扩展了文体学与文学经典的范围。宋人文章总集大致有以体叙次、以人叙次、以类叙次和以技叙次几种编纂体例，不同的编纂体例，反映出不同的文体与文学观念。

关键词：宋代　总集　文体观念　文学观念

宋代文章总集非常繁荣，远超前代。据《宋史・艺文志》所载，有总集435部，10657卷，其中主要是宋代的文章总集。宋明目录所载的宋人总集，有三百多种，还有大量的总集虽然未著录于目录，但仍有序跋流传[①]。宋代是中国文学与文体学发展的重要时期，宋代文章总集具体而准确地反映出宋人的文体观念以及相关的文学观念，为文学批评提供了特别的研究视角。当然宋人别集同样具有文体学研究价值，但由于不同作家有不同的才性与习惯，一般来说，别集所包含的文体类别远不如总集全面。限于篇幅，本文主要以这个时期综合各体的文章总集为对象，讨论其文体观念兼及相关的文学观念。

一、　唐宋新文体的确认与传播

文体是人们感受世界、阐释世界的工具。文体的生灭盛衰，具有深刻的文学史意味。从六朝至唐宋，中国文学发生了巨大的变化。这种变化不仅出现在作品的思想内容与艺术风格中，还体现在具体的形式嬗变上：旧文体的淡出，新文体的出现，都是文体史与文学史发展的重要标志。关于唐宋文体新变，学术界已有一些研究成果[②]。本文要补充的是：唐宋新文体的出现、定名、传播和接受，集中地反映在宋代文章总集的编录之中，它们为我们理解文体史与文学史的发展提供了新颖的角度和有力的证据。对于唐宋文体研究可以有多种路径，

[①] 参见祝尚书：《宋人总集叙录》，北京：中华书局，2004年。
[②]如钱穆《杂论唐代古文运动》，《新亚学报》第3卷1期，1957年；杨庆存《宋代散文体裁样式的开拓与创新》，《中国社会科学》1995年第6期等。

但是不夸张地说，宋代文章总集是唐宋新文体最为具体而准确的总结与标志，也是唐宋新文体传播的最重要方式。而这一点，却往往被人所忽视。

从挚虞《文章流别集》与萧统《文选》开始，文章总集形成一种分体编录的体例。唐代流传下来的文章总集很少，但是从《文馆词林》残本来看，体例与《文选》相似[①]。另外，《古文苑》世传为唐人所编，真伪莫明，宋人章樵《古文苑序》谓："《古文苑》者，唐人所编，史传所不载，《文选》所不录之文也。歌、诗、赋、颂、书、状、敕、启、铭、记、杂文，为体二十有一，为篇二百六十有四，附入者七。"[②]观其编辑体例，近乎《文选》。北宋文章总集的编纂方式有多种，但《文选》模式即以文体为纲，以事类为目的方式占了主流[③]。宋人几部重要文章总集如《文苑英华》、《唐文粹》、《宋文鉴》等大致采用《文选》的编排体例。这些总集与《文选》相比，反映出从六朝至唐宋文体的具体变迁，也透露出唐宋人文学观念的新变。

北宋前期李昉等编纂《文苑英华》[④]，全书一千卷，其中以唐代作品收录最多，约占十分之九。《文苑英华》把所收作品分为三十八体，姚铉编《唐文粹》一百卷[⑤]，所收作品文体分为三十余类，南宋吕祖谦编《宋文鉴》一百五十卷[⑥]，所选文分六十一类。把这几部有代表性的宋人文章总集与《文选》的目录进行比较，就透露出一些值得注意的宋人的文体观念与文体史信息，以下略加论述。

首先，我们不难发现有些在六朝非常盛行的文体在宋人总集中已被边缘化了。比如《文选》所收录的"七"体，是汉代至六朝极为流行的文体，在《文选》中的文体次序处于赋、诗、骚之后。但隋唐以后，已很少人用这一体裁写作，因此，宋人几部文章总集不再独立设"七"体，正反映出"七"体在当时文学创作中，已经不再是强势文体。又如《文选》有"符命"，《文心雕龙》有"封禅"，可见这是当时的重要文体，但唐宋以后，它们在总集中的作品数量与重要性都明显下降了[⑦]。其次，我们从文体类目的细化可以看出同一文体的演变和增殖。如《文选》有"诏"，《文苑英华》分为"中书制诰"与"翰林制诰"，"中书制诰"下列子目二十类，"翰林制诰"下列子目十类，《宋文鉴》成为"诏、敕、赦文、御札、批答、制、诰。"这些变化折射出唐宋以来朝廷文书制度的嬗变。有些文体的名称虽然相同，其内涵却大大扩展了。《文选》"序"收录书集与诗集之序。唐宋时期新出现了大量用于赠别的"序"，古代多有长亭祖送之宴会，宴会赋诗，因赋诗而有序。当送别者关注点从作诗转向作序，就有了赠序。这种赠序兴盛现象及时地在总集中反映出来。《文苑英华》收"序"四十卷，其中专门标出"饯送"、"赠别"。《唐文粹》有"序"八卷，亦有"饯别"类。《宋文鉴》"序"有八卷，虽然未明确分列书序与赠序，但收录不少赠序作品。

但最值得我们注意的还是宋代文章总集中反映出来的唐宋新文体，从这些新文体的兴

① 参见罗国威整理：《日藏弘仁本文馆词林校证》，北京：中华书局，2001 年 10 月。
② 《古文苑》，文渊阁四库全书本，第 1332 册，第 575 页。
③ 参见郭英德：《中国古代文体学论稿》，北京：北京大学出版社，2005 年 9 月，第 99 页。
④ 本文据中华书局 1966 年影印本。
⑤ 本文据浙江人民出版社 1986 年影印本。
⑥ 本文据中华书局 1992 年排印本。
⑦ 《唐文粹》第 19 卷收录"封禅"三首，但系于"颂"体之下，而《宋文鉴》则不收封禅文。

盛，可以见出文体与文学发展的新态势。

《文苑英华》等宋人总集与《文选》相比，明显多出传、记二体。在《文选》产生的时代，经史子集分工明确。此后相当长的时期中，叙事与述人的功能基本是由史传来完成的[①]，所以只有少数文体如碑文涉及叙事与述人的功能。但是自从唐宋古文兴盛以后，出现文、史合流的倾向。文章学内部越来越重视叙事性，叙事性文章也大为增多。具体反映到文体之上，便是记体与传体的高度繁荣。

关于记体，徐师曾《文体明辨·记》说："《文选》不列其类，刘勰不著其说，则知汉魏以前，作者尚少；其盛自唐始也。"[②]《文选》、《文心雕龙》皆不载记体文章，至唐宋记体大盛，宋人文章总集中收录大量记体文章。《文苑英华》有记体三十七卷，《唐文粹》有记七卷，《宋文鉴》有"记"八卷。唐宋的记体略有不同，唐代的记为纪事之文，而宋人喜欢杂以议论。吴讷《文章辨体·记》："《金石例》云：'记者，纪事之文也。'西山曰：'记以善叙事为主。《禹贡》、《顾命》，乃记之祖。后人作记，未免杂以议论。'后山亦曰：'退之作记，记其事耳；今之记，乃论也。'"[③]宋人以叙事为记的正体，议论为其变体。"记"之中的山水游记、亭阁记、书画记等，都是唐以来盛行的文体，宋人总集中所收甚多，文学史多有论述，此不赘言。然《文苑英华》中"厅壁记"共十卷，在记体之中所占份量最重，值得注意。唐代以来厅壁记大兴，朝廷百司乃至州县官署都有壁记。唐封演《封氏闻见记》卷五"壁记"条谓："朝廷百司诸厅皆有壁记，叙官秩创置及迁授始末。原其作意，盖欲著前政履历，而发将来健羡焉。故为记之体，贵其说事详雅，不为苟饰。而近时作记，多措浮辞，褒美人材，抑扬阀阅，殊失记事之本意。韦氏《两京记》云：'郎官盛写壁记以纪当厅前后迁除出入，浸以成俗。'然则壁记之出，当是国朝以来，始自台省，遂流郡邑耳。"[④]可见自唐代以来，壁记是朝廷与地方官员所喜爱的文体，是考察唐宋官场政治制度、政治风气与官员政治理念的重要材料。

如果说记体以叙事为主，传体则以人物为中心。《文心雕龙》有《史传》篇，认为传本为翼经之作[⑤]。《文选》有史论，但不收史传。《文苑英华》卷792以下5卷收录三十篇"传"。《唐文粹》不收正史之传，然在卷98"传录纪事"类下有假物（读传附）、忠烈、隐逸、奇才、杂伎、妖惑等小类的"传"体文章，假物类有韩愈《毛颖传》等，忠烈类有沈亚之《李绅传》等，奇才类有李商隐《李贺小传》等，隐逸类有陆龟蒙《江湖散人传》等，杂伎类有柳宗元《梓人传》等，妖惑类有柳宗元《李赤传》。《宋文鉴》卷149、150收录17篇"传"。唐宋以来文坛盛行的传体实始于史学，然文章学的传体与史学的传体又有明显差异。徐师曾《文体明辨·传》说："自汉司马迁作《史记》，创为'列传'以纪一人之始终，而后世史家卒莫能易。嗣是山林里巷，或有隐德而弗彰，或有细人而可法，则皆为之作传以传其事，寓

[①] 在理论上首次系统研究"叙事"的，不是文学批评家而是史学家，见刘知几《史通·叙事》。

[②] 徐师曾：《文体明辨》，《四库全书存目丛书》，济南：齐鲁书社，集部第312册，第162页。

[③] 吴讷：《文章辨体》，《四库全书存目丛书》，集部第291册，第24页。

[④] 封演撰、赵贞信校注：《封氏闻见记校注》，北京：中华书局，2005年，第41页。

[⑤] 古代经史不分，章学诚说："传记之书，其流已久，盖与六艺先后杂出。古人文无定体，经史亦无分科。《春秋》三家之传。各记所闻，依经起义，虽谓之记可也。经《礼》二戴之记，各传其说，附经而行，虽谓之传可也。"章学诚著、叶瑛校注：《文史通义校注·传记》，北京：中华书局1985年，第248页。

其意；而驰骋文墨者，间以滑（音骨）稽之术杂焉，皆传体也。”[①]顾炎武《日知录》卷19《古人不为人立传》条亦云：“列传之名始于太史公，盖史体也。不当作史之职，无为人立传者，故有碑、有志、有状而无传。梁任昉《文章缘起》言传始于东方朔作《非有先生传》，是以寓言而谓之传。韩文公集中传三篇：《太学生何蕃》、《圬者王承福》、《毛颖》。柳子厚集中传六篇：《宋清》、《郭橐驼》、《童区寄》、《梓人》、《李赤》、《蝜蝂》。《何蕃》仅采其一事而谓之传。王承福之辈皆微者而谓之传。《毛颖》、《李赤》、《蝜蝂》则戏耳而谓之传，盖比于稗官之属耳。若《段太尉》，则不曰传，曰‘逸事状’。子厚之不敢传段太尉，以不当史任也。自宋以后，乃有为人立传者，侵史官之职矣。”[②]徐师曾、顾炎武所言或有争论[③]，但他们指出文章学中的“传”与史学的“传”分属不同的学术体系。史传作者为史官，传主为贵人名士，所述为其较完整的生平。而文传作者为文人，传主多为小人物或失意者，或为自传，或“仅采其一事”，或为有寄托之寓言或游戏笔墨，与“稗官”文体相似。考之宋人文章总集，以上所言基本属实。顾炎武所说“自宋以后，乃有为人立传者，侵史官之职矣”，不知具体何指。按：《宋文鉴》卷149收司马光所撰《范景仁传》、《文中子补传》，确近乎史传，在宋代的文传之中，显得比较特殊。事实上，《隋书》与《宋史》分别有王通与范镇的传。不过，司马光本身就是史官，故不可谓之“侵史官之职”。

因篇而得名是中国古代文体之命名方式之一，如“七”体即因《七发》而得名。从宋代总集的文体及所选篇目，我们可以看到一个重要事实：唐代以来盛行的新议论文体，其中不少是因为韩愈、柳宗元的古文名篇而得名的，正可窥见韩、柳在宋代文章学上的影响以及新文体的命名、确立与接受。唐宋以前，并无“原”体，这种文体的出现，源于韩愈写的《原道》、《原性》、《原毁》、《原人》、《原鬼》五篇以“原”命名的文章。吴讷《文章辨体·原》：“若文体谓之‘原’者，先儒谓始于退之之‘五原’，盖推其本原之义以示人也。”[④]吴曾祺《文体刍言·论辨类》：“原者，溯其始之谓也，古无此体，韩退之始作‘五原’，后人因仿而为之。”[⑤]“原”体，其实就是推源性的论说文。《崇古文诀》、《文章轨范》、《古文集成》、《古文关键》都收录“原”体。又如“解”。《文体明辨·解》谓“其文以辩释疑惑、解剥纷难为主，与论、说、议、辨，盖相通焉。”[⑥]虽然，汉代扬雄已有《解嘲》之作，后世亦有摹仿。但是在文章总集之中，“解”单独作为一种文体，却是宋代以后的事。《崇古文诀》、《文章轨范》、《古文集成》、《古文关键》都收录“解”体。如《古文集成》的“解”，就收录韩愈的《获麟解》、《进学解》、《择言解》、《通解》等文，明显也是因韩愈文章而立体的。“辩”

[①] 徐师曾：《文体明辨》卷58，《四库全书存目丛书》，集部第312册，第370页。

[②] 栾保群、吕宗力校点：《日知录集释》，上海：上海古籍出版社，2006年12月，第1106页。

[③] 参见《日知录集释》该则“续补正”、章学诚《文史通义·传记》。又《古文辞类纂·序目》：“传状类者，虽原于史氏，而义不同，刘先生云：‘古之为达官名人传者，史官职之。文士作传，凡为圬者种树之流而已，其人既稍显，即不当为之传，为之行状，上史氏而已。’余谓先生之言是也。虽然，古之国史立传不甚拘品位，所纪事犹详，又实录书人臣卒，必撮序其平生贤否，今实录不纪臣下之事，史馆凡仕非赐谥及死事者不得为传。乾隆四十年定一品官乃赐谥。然则史之传者，亦无几矣。余录古传状之文，并纪兹义，使后之文士得择之。昌黎《毛颖传》嬉戏之文，其体传也，故亦附焉。” 杭州：浙江古籍出版社，1998年，第7页。《古文辞类纂》收《圬者王承福传》、《方山子传》、《毛颖传》等，而不收史传。

[④] 吴讷：《文章辨体》“目录”，《四库全书存目丛书》，集部291册，第27页。

[⑤] 吴曾祺：《涵芬楼文谈》“附录”，第121页。

[⑥] 徐师曾：《文体明辨》卷43，《四库全书存目丛书》，集部第311册，第761页。

也是唐宋以来的新文体。《文体明辨·辩》谓：“汉以前，初无作者，故《文选》莫载，而刘勰不著其说。至唐韩、柳乃始作焉。”[①]《古文集成》、《古文关键》、《文章轨范》都收录辩体文章，辩体很可能也是因为有了韩愈的《讳辩》与柳宗元的《桐叶封弟辩》等名篇而得名的。

从宋人总集的编录，我们可以看出唐宋一些新文体从萌发到定名的过程。如“题跋”一体便是肇始于唐代而定名于宋代。《文章辨体·题跋》：“汉晋诸集，题跋不载。至唐韩、柳始有读某书及读某文、题其后之名。迨宋欧、曾而后，始有跋语，然其辞意亦无大相远也。故《文鉴》、《文类》总编之曰‘题跋’而已。”[②]《唐文粹》有“序”八卷，含书序、赠序，而“传录纪事”类下有“题传后”小类，有皮日休《题叔孙通传后》、司空图《题东汉传后》；另外，柳宗元《读毛颖传》则附于韩愈《毛颖传》后，俱见卷 99，然都不称“题跋”。可见在唐代只称为“题”、“题后”，尚未称为“题跋”。题跋之称，始见于宋人总集。《宋文鉴》卷 130 以下两卷为“题跋”类，共四十六篇，有欧阳修《跋放生池碑》、王安石《读孟尝君传》、苏轼《书黄子思诗集后》、李格非《书洛阳名园记后》等文。

从宋人总集所录文体与六朝相似文体的比较，也可以看出文体内涵的历史变化。《宋文鉴》卷 125 至 127 收录“杂著”。徐师曾说：“按杂著者，词人所著之杂文也；以其随事命名，不落体格，故谓之杂著。”[③]“杂著”之名，应从《文心雕龙·杂文》而来，但是，《文心雕龙·杂文》主要是指对问、七、连珠等几种文体。而《宋文鉴》的“杂著”则不收这几种文体的作品，所收的刘敞《责和氏璧》、王回《告友》、《记客言》、王令《道旁父老言》、刘恕《自讼》等文，都是随笔性的散体短篇。骈文中心时代《文心雕龙》的“杂文”大体是指有韵之文，而古文中心时代《宋文鉴》的“杂著”，则特指散体短篇，其内涵已产生明显的变化。

说到宋人文章总集反映出唐宋以来的新文体，我们不能回避一个例外：在宋人综合性文章总集中，一般不收录词体作品。词体成熟于唐五代而兴于宋代，但是主要收录唐五代作品的《文苑英华》却没有收录词体作品。虽然该书收录一些如白居易《杨柳枝词》这类题目标明“词”的作品，但编者编纂时，是把它们作为诗体而非词体编录进来的。[④]《文苑英华》编纂时词体已成熟，此前已有词集《花间集》和《尊前集》了，而且参加编纂《文苑英华》的徐铉、苏易简等人就创作过词作。看来《文苑英华》编纂者并没有考虑把词体作品收录进来。《唐文粹》全书收录文体三十余类，也没有收录唐人词作。更值得注意的是，宋人所编的宋代文章总集也不收宋词。吕祖谦《宋文鉴》所选文章分为六十一类，分体已相当细密详尽，连乐语（教坊词）都收录了，仍没有收录词作。楼昉《崇古文诀》收录自秦汉至宋代的诗赋文章，亦不收唐宋词体之作。《成都文类》所录诗赋文章 35 卷，上起西汉，下迄宋淳熙间，凡一千多篇，不收唐宋词作。《文章正宗》收录先秦至唐末之作，包括诗歌，也没有收录词作。另外，《古文集成》、《宋文选》、《古文关键》这些只收古文，不收诗赋作品的总集

[①] 徐师曾：《文体明辨》卷 43，《四库全书存目丛书》，集部第 311 册，第 759 页。
[②] 吴讷：《文章辨体》“目录”，《四库全书存目丛书》，集部 291 册，第 27 页。
[③] 徐师曾：《文体明辨》卷 46，《四库全书存目丛书》，集部第 312 册，第 70 页。
[④] 事实上，白居易《白氏长庆集》就把《杨柳枝词》作为绝句，置于“律诗”之下。见该书卷 31、32。文渊阁四库全书，第 1080 册，第 362、367 页。

当然就更不可能收录词作了。

尽管一般宋人综合性文章总集不收录词体作品，但我们不能简单地认定词体在宋代没有地位。其实，宋人单独的词别集与词总集数量相当多[①]。这是一个颇为奇怪的现象。如何看待这个问题？首先有一个目录学上的原因。宋人陈振孙《直斋书录解题》集部分为楚辞类、总集类、别集类、诗集类、歌词类、章奏类、文史类，明确把“歌词”独立于总集、别集之外而自成一类。这种文体分类的学术传统为后代所继承。如《四库全书》分类学中，集部包括：楚辞类、别集类、总集类、诗文评类、词曲类。不难看出，“词曲类”是非常独特的自成系统的文体。另一方面，文章总集不收录词体作品，在某种程度上反映出当时人们的文体价值观。胡寅《酒边词序》：“词曲者，古乐府之末造也。古乐府者，诗之傍行也。……然文章豪放之士，鲜不寄意于此者。随亦自扫其迹，曰谑浪游戏而已也。”[②]乐府已是诗的“傍行”，而词又是乐府之“末造”，在中国古代文体谱系中的地位，可以说是边缘之边缘了。可是文章豪放之士，偏偏要“寄意于此”，但又“随亦自扫其迹”，真是一种复杂的心态。陆游《长短句序》：“予少时汩于世俗，颇有所为，晚而悔之。然渔歌菱唱，犹不能止。今绝笔已数年，念旧作终不能掩。因书其首，以识吾过。”[③]他把写词作为过错，既习之，又悔之；既悔之，犹不能止；既绝笔，又觉不可掩。对词的态度颇为矛盾。钦定《四库全书总目》云：“词曲二体在文章、技艺之间，厥品颇卑，作者弗贵，特才华之士以绮语相高耳。”[④]从正统的诗学观念看，词多花间樽前的“绮语”，词风婉媚，故与载道之文、言志之诗相比，“厥品颇卑”。文人们普遍既认为词曲品位不高，然又十分喜爱。宋代文章总集编录反映出宋人这种文体观念：词体既是边缘的，又是独立而独特的文体。

二、　从总集看宋人的古文观念

宋代文章总集的编纂，既反映出古文新文体的勃兴，也反映了以古文为中心的时代风气。汉代之前，并无“古文”[⑤]之说。到了司马迁时代，才使用这个概念来指秦以前的文献典籍。《史记·太史公自序》：“年十岁，则诵古文。”王国维《观堂集林·史记所谓古文说》：“故太史公修《史记》时所据古书若《五帝德》，若《帝系姓》……凡先秦六国遗书非当时写本者皆谓之古文。”[⑥]唐宋韩、柳、欧苏倡导古文，“古文”又有了特别的含义。权威辞书对于作为文体名称的“古文”定义是：“原指先秦两汉以来用文言写的散体文，相对六朝骈体而言。后则相对科举应用文体而言。”[⑦]也就是说“古文”是与骈文和科举考试文体相对的，这也是学术界的基本共识。但是如果我们从宋人所编纂的古文总集收录情况来看，实际情况相当复

[①]可参考蒋哲伦、杨万里编撰《唐宋词书录》，岳麓书社 2007 年 7 月。
[②]向子諲《酒边词》文渊阁四库全书，第 1487 册，第 524 页。
[③] 陆游：《渭南文集》卷 14，四部丛刊本，第 12 页。
[④] 永瑢：《四库全书总目》卷 198，第 1807 页。
[⑤] 关于“古文”一词，参见章学诚：《章氏遗书》卷 9“杂说下”论“古文之目”，《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社 2002 年，第 448 册，第 346 页。
[⑥] 《王国维遗书》，上海：上海书店，1983 年，第 1 册，第 322 页。
[⑦] 《汉语大词典》（缩印本），上海：汉语大词典出版社，1997 年 4 月，上卷，第 1450 页，。

杂，须略加辨析。《四库全书总目》说："宋人多讲古文，而当时选本存于今者不过三四家。……真德秀《文章正宗》以理为主，……世所传诵，惟吕祖谦《古文关键》、谢枋得《文章轨范》及昉此书而已。"[①]我们拟从《古文关键》、《崇古文诀》、《文章轨范》、《文章正宗》等现存几本有代表性的宋人古文选本入手，考察宋人的古文观念。

说到古文，我们往往认为是与骈体文相对的。其实，宋人的古文选本并不强烈地排斥骈体文。《古文集成》卷15所收李斯《上秦皇书》，李兆洛《骈体文钞》卷11收录并评曰："是骈体初祖"。[②]卷22收李密《陈情表》，当然是用骈体写就，《骈体文钞》卷16收录。《崇古文诀》卷7收江淹《诣建平王上书》、孔稚圭《北山移文》两篇更是典型的骈文。《崇古文诀》卷10所收韩愈《进学解》，也是骈文味十足的文章。说到古文，我们往往认为就是"用文言写的散体文"，其实，宋人的古文选本也包含着辞赋等韵文。《崇古文诀》收录楚辞《九歌》、《两都赋》，还收《明堂诗》，《文章轨范》收录《归去来辞》、《阿房宫赋》与前后《赤壁赋》。可见宋人的"古文"可能包含了骈文与韵文，至少并不特别加以排斥[③]。

元代刘将孙《养吾斋集》卷25《题曾同父文后》："自韩退之创为古文之名，而后之谈文者，必以经、赋、论、策为时文，碑、铭、叙、题、赞、箴、颂为古文。"[④]关于何为古文的问题，我们可就几种宋人古文总集收录的文体来讨论。南宋末年王霆震《古文集成》标榜古文，所收录文体有：序、记、书、表、劄、论、铭、封事、疏、状、图、解、辨、原、辞、议、问对、设论、戒等。吕祖谦《古文关键》[⑤]所收文体为：解、说、论、原、书、辨、序、议、传、碑。谢枋得《文章轨范》所收文体为：书、序、论、辨、议、碑、解、说、读、表、墓志、记、跋、书后、祭文、铭、赋、辞。楼昉《崇古文诀》所收文体为：书、辞、论、疏、檄、难、序、赋、诗、封事、表、移文、祭文、原、碑、墓铭、解、传、哀辞、记、说、逸事状、疏、叙、引、赞、制、劄子、奏疏、书后、策。如果从这几部古文选本的情况来看，刘将孙的说法并不准确。在我看来，宋人古文选本的"古文"一词，不过是古雅文章之含义而已，在文体上并没有太明确的限定与排它性，它差不多可以包含多数的文体。这正如韩愈所说："愈之为古文，岂独取其句读不类于今者耶？思古人而不得见，学古道则欲兼通其辞，通其辞者，本志乎古道者也。"[⑥]宋人柳开也说："古文者，非在辞涩言苦，使人难读诵之；在于古其理，高其意，随言短长，应变作制，同古人之行事，是谓古文也。"[⑦]可见宋人心目中的古文，主要是在于高古的艺术旨趣方面，只要是符合他们旨趣的，都可以称为古文。在形式上，古文以散体文为主，但并不绝对排斥骈体文与辞赋。总之，古文即古雅之文，非时俗之文，这是宋人广义的古文观念。

[①] 永瑢：《四库全书总目》卷187，第1698页。
[②] 李兆洛：《骈体文钞》，上海：商务印书馆万有文库本，1937年，第2册第155页。
[③] 宋人总集的实际情况与我们当今学术界的理解有所不同。如李道英说："'古文'一词在唐宋两代有其特定含义，即主要指唐宋八大家及其追随者所写的文章，而不涉及骈文和辞赋。"这应该是目前学术界普遍的观点。参见氏著：《唐宋古文研究》"导论"，北京：北京师范大学出版社，2005年第2版，第3页。
[④] 文渊阁四库全书，第1199册，第242页。
[⑤] 以下几本总集不是以文体分类，而是以时代、作家或其它分类排序的，本文是按其作品文体出现的次序排列的。
[⑥] 韩愈：《题哀辞后》，《朱文公校昌黎先生文集》卷22，四部丛刊本，第3页。
[⑦] 柳开：《应责》，《河东先生集》卷1，四部丛刊本，第11页。

再看宋人狭义的古文观念。姚铉《唐文粹》选录文章，特别标出“古文”一体，正为我们提供另一种理解的参照。《唐文粹》卷 43 至卷 49 共 7 卷收录唐代“古文”189 篇[①]，数量相当大，它们就是姚铉眼里唐代“古文”的代表作。这些“古文”也反映出当时人们心目中古文这种特殊文体的体制：从内容来看，这些“古文”都与宣传儒家之道或者积极干预时政有关；从形式来看，姚铉所谓“古文”主要是原、规、书、议、言、语、对、经旨、读、辩、解、说、评等文体。这些文体多是《文选》、《文心雕龙》等书所未载的，由于唐宋人的创作以及文集分类观念的强化，这些名目逐渐成为后人承认的文体。总的说来，该书收录的“古文”绝大多数是产生于唐代的比较短小的、思辩性强的、有真知灼见的议论性文体。《唐文粹》所标志的文体和编选的作品，应该代表了宋人比较狭义的古文观念。

宋人面临着两个古文传统。一是先秦两汉古文系统，一是唐宋古文系统，我们简称“秦汉文”与“唐宋文”。钱穆说：“韩、柳之倡复古文，其实则与真古文复异。……二公者，实乃站于纯文学之立场，求取融化后起诗赋纯文学之情趣风神以纳入于短篇散文之中，而使短篇散文亦得侵入纯文学之阃域，而确占一席地。故二公的贡献，实可谓在中国文学园地中，增殖新苗，其后乃蔚成林薮，此即后来之所谓唐宋古文是也。”[②] 他也特别指出“唐宋古文”与“真古文”之差异。

虽然在历代诗文评著作中，对于先秦两汉的子、史文章多加赞赏，但是实际上在宋代以前，子、史并未进入总集。宋人总集要收录先秦两汉子、史文章，必须突破观念与技术两个层面的制约，他们必须对古文文体与古文经典进行发掘与扩展。这是一个非常重要的问题。萧统《文选》以来，总集所录大致是独立成篇的作品，而不是从经、史、子采摘成文。章太炎《国故论衡·文学总略》：“《文选》之兴，盖依乎挚虞《文章流别》，谓之总集。……总集者，本括别集为书，故不取六艺、史传、诸子。”[③]宋以前，文章总集的体例与选文标准基本是按照《文选》模式。宋代文章总集一个非常重要的创举是把文学经典的范围扩展到子、史两部，重加采摘，而成文章经典。这种开掘经典的工作，既是篇章的重构，也可能是文体的重造。因为经典开掘工作首先是要选择、断章，从一长篇书籍中节取出部分内容，作为篇章。有时还需要给文章加上篇名，而篇名的确定，便有对文章文体分类认定的意义。如《崇古文诀》卷 1 选入乐毅《答燕惠王书》、李斯《上秦皇逐客书》，这两文都是从史传中摘出并重新命名的。同样内容在《古文集成》卷 15 则题为乐毅《报燕惠王书》、李斯《上秦皇书》，题目虽然不尽相同，但对于其文体“书”的认定却是相同的。

宋代文章总集在史、子两部扩展文章经典。先说“史”部。《文选》不选史部，理由是“至于记事之史，系年之书，所以褒贬是非，纪别异同。方之篇翰，亦已不同。”（萧统《文选·序》）《文选》收录的是形态独立的“篇翰”，即单篇独行的文章，不选录《左传》、《国

[①] 郭英德认为《唐文粹》的“古文”分类是从《文苑英华》的“杂文”来的，参见氏著：《中国古代文体学论稿》，第 112 页。这种看法有道理，两者确有一定的相关性。但《文苑英华》的“杂文”与《唐文粹》的“古文”仍有比较明显的差异，如《文苑英华》“杂文”收录“骚”体五卷，“杂制作”中又收录“中和乐”等，《唐文粹》显然与之不同。

[②] 钱穆：《杂论唐代古文运动》，《新亚学报》第 3 卷第 1 期，1957 年。

[③] 章太炎：《国故论衡》，上海：上海古籍出版社，2003 年，第 55 页。

语》之类史书，也不选《史记》、《汉书》的史传内容。后来的总集也继承这种传统，不收史部，但《文章正宗》的辞命、议论、叙事几部分都收录《左传》、《国语》章节，而且成为后来古文选本的体例。《四库全书总目》论真德秀《文章正宗》时特加按语说："总集之选录《左传》、《国语》，自是编始。遂为后来坊刻古文之例。"[①]实际上这标志着宋人一种新的文章观念与眼光，这也是对《文选》体例的另一个重要突破，而这种影响则远远超出"坊刻古文之例"。[②]《文章正宗》以《左传》和《国语》为《春秋》"内外传"，"辞命"类序说："《书》之诸篇，圣人笔之为经，不当与后世文辞同录，独取《春秋》内外传所载周天子谕告诸侯之辞、列国往来应对之辞，下至两汉诏册而止。"[③]"议论类"序说："然圣贤大训，不当与后之作者同录。今独取《春秋》内外传所载谏争论说之辞、先汉以后诸臣所上书疏封事之属，以为议论之首。"[④]在"叙事类"序中，非常重视《左传》："今于《书》之诸篇与史之纪传，皆不复录，独取《左氏》、《史》、《汉》叙事之尤可喜者，与后世记序传志之典则简严者，以为作文之式。"[⑤]《文章正宗》共选《左传》133 篇文章，其中辞命类 39 篇，议论类 73 篇，叙事类 21 篇，数量相当多。其它宋人选本同样也有从史传摘采文章的情况，如汤汉《妙绝古今》亦选《左传》文 10 篇、《国语》文 6 篇，占全书近四分之一。这既可能受到《文章正宗》的影响，更可能是当时的文坛风气。

再说子部。虽然在诗文评与历代作家的文章中，诸子一直是关注和赞扬的对象，如《文心雕龙》即设《诸子》篇。但是在宋代之前的学术界，子部与集部畛域甚严，诸子文章从未被选录进入总集之中。《文选》不选子部，理由是"老庄之作，管孟之流，盖以立意为宗，不以能文为本。"（萧统：《文选・序》）但是宋人总集开始从先秦汉代诸子采摘文章。如南宋汤汉《妙绝古今》从《孙子》、《列子》、《庄子》、《荀子》、《淮南子》选摘文章，突破了《文选》所设置的"能文为本"的限制，把"立意为宗"的诸子之文纳入总集。虽然就现存的文献看，宋代把子部纳入文章总集的情况并不多见，但仍具有不可低估的开创意义。

在宋人诗文评中，往往流露出对于秦汉以降文章的轻蔑态度。陈师道《后山集》卷 23《诗话》："余以古文为三等：周为上，七国次之，汉为下。周之文雅，七国之文壮伟，其失骋。汉之文华赡，其失缓。东汉而下无取焉。"[⑥]在古文观念上反映出强烈的厚古薄今倾向。但是在宋人总集实际编纂中，情况却非如此，甚至相反。就宋人总集所收古文的历史范围来看，有些从先秦两汉收起，有些则只收唐宋古文，总集中出现了重秦汉文或重唐宋文两种倾向，似乎已启明代秦汉派与唐宋派分野之先声。但总体来说，宋人的古文选本基本是厚今薄古的，收录当代作品最多，基本不收六朝的作品。《崇古文诀》"尊先秦而不陋汉、唐，尚欧、曾而并取伊、洛"[⑦]，只标先秦文、两汉文、唐文、宋文，六朝文只收江淹《诣建平王上书》、

[①] 永瑢：《四库全书总目》卷 187，第 1699 页。
[②] 《古文观止》固然收录《左传》文章，曾国藩《经史百家杂钞》也收录《左传》作品。
[③] 真德秀：《文章正宗・纲目》，文渊阁四库全书本，第 1355 册，第 5 页。
[④] 真德秀：《文章正宗・纲目》，文渊阁四库全书本，第 1355 册，第 6 页。
[⑤] 真德秀：《文章正宗・纲目》，文渊阁四库全书本，第 1355 册，第 6 页。
[⑥] 陈师道：《后山集》，文渊阁四库全书本，第 1114 册，第 724 页。
[⑦] 刘克庄：《迂斋标注古文序》，《后村先生大全集》卷 96，四部丛刊本。

孔稚圭《北山移文》，全书收录宋文最多。王震霆《古文集成》“所录自春秋以逮南宋，计文五百二十二首，而宋文居十之八。”[①]《文章轨范》唐前只收陶潜《归去来辞》与诸葛亮《前出师表》。《古文关键》标榜古文，其实只选唐宋古文，而唐代只选韩愈、柳宗元，宋代作家占绝对多数。可见，在总集中，唐宋文的份量明显重于秦汉文。

为何宋人更重唐宋文？首先，当然与宋人对当代文化的强烈自信心有关，宋代有些学者甚至认为：“（然则）文章在汉、唐未足言盛，至我朝乃为盛尔。”[②]同时这又与唐宋文比较实用有关。秦汉文尚未有文体区分，高古而又含茫混沌，可谓无迹可求。而唐宋文文体明晰，技法完备，便于掌握。[③]更重要的是，掌握唐宋古文，有利于参加科举考试。

唐宋古文与时文的关系，是一个饶有趣味的论题。王阳明说：“夫自百家之言兴而后有六经，自举业之习起而后有所谓古文。古文之去六经远矣，由古文而举业，又加远焉。”[④]在我们的常识中，古文是与科举相抗衡或相对立的文体。然而有趣的是，宋代古文之盛，其实与科举考试关系相当密切。被人视为时文的经义、论、策等考试文体，宋初便是用比较自由的古文形式来写作的，以后才渐渐程式化。古文与时文之间，既没有截然的界线，两者也不是永不相交的平行线。所谓时文，其实就是程式化的古文。而从古文中寻找文章技法，就成为时文写作的必经之路。唐宋古文家在宋代以至明清时代的科举考试中，实际上起了至关重要的引导作用[⑤]。《制义丛话》卷 2 引胡调德语：“唐以前，无专以文为教者。至韩昌黎《答李翊书》、柳柳州《答韦中立书》、老泉《上田枢密书》、《上欧阳内翰书》、苏颖滨《上韩太尉书》，乃定文章指南。……操觚之士，苟好学深思，心知其意，制义之金针不即在是哉？”[⑥]八大家所定的“文章指南”在当时之所以产生巨大的社会反响，原因之一就是它们可能是“制义之金针”。陆游曾说：“国初尚《文选》，当时文人专意此书……方其盛时，士子至为之语曰：‘《文选》烂，秀才半。’建炎以来尚苏氏文章，学者翕然从之，而蜀士尤盛。亦有语曰：‘苏文熟，吃羊肉;苏文生，吃菜羹。”[⑦]这两句著名的谚语既夸张又准确地反映出宋初与宋中期以后截然不同的社会风气与文章价值取向：作为骈文时代文章经典《文选》的地位已被唐宋古文的新典范苏轼文章所代替了，其原因就在于考试科目与方式改变了，“制义之金针”也随之变化。[⑧]

[①] 永瑢：《四库全书总目》卷 187，第 1698 页。
[②] 真德秀：《跋彭忠肃文集》,《西山文集》卷 36，文渊阁四库全书，第 1174 册，第 577 页。
[③] 正如明代唐顺之《董中峰文集序》中所说的：“汉以前之文，未尝无法，而未尝有法，法寓于无法之中，故其为法也，密而不可窥。唐与近代之文，不能无法，而能毫厘不失乎法，以有法为法，故其为法也严而不可犯。”《明文海》卷二四五，北京：中华书局影印本，1987 年，第 2553 页。
[④] 《重刻<文章轨范>序》,《王阳明全集》卷二十二，外集四，上海古籍出版社 1992 年版，第 875 页。
[⑤] 周作人《谈韩退之与桐城派》一文认为唐宋八大家与八股文具有某种内在联系：“古文与八股之关系不但在桐城派为然，就是唐宋八大家传诵的古文亦无不然。韩退之诸人固然不曾考过八股时文，不过如作文偏重音调气势，则其音乐的趋向必然与八股接近，至少在后世所流传模仿的就是这一类。”参见钟叔河编：《周作人文类编》第 2 册《千百年眼》，湖南：湖南文艺出版社，1998 年，第 669 页。
[⑥] 梁章钜：《制义丛话》，上海：上海书店，2001 年，第 34 页。
[⑦] 陆游：《老学庵笔记》卷 8，北京：中华书局，1979 年，第 100 页。
[⑧] 王应麟《困学纪闻》卷十七说：“熙、丰以后，士以穿凿谈经，而‘《选》学’废矣。”骆鸿凯解释说：“王氏谓熙、丰以后，‘《选学》’遂废，殆谓自荆公以新经试士后，帖括代兴，学者趋义疏之空疏，而弃辞章于弗问矣。”见《文选学》“源流第三”，中华书局 1989 年版，第 74 页。

把古文经典变为“制义之金针”，这是一种艰难而实用的文体转换。当时的许多古文选本及其评点，其实是为了示人以文法，便于应试者揣摩和参加科举考试[①]。举子读的虽然是古文，若有所领悟，却有助于时文的写作[②]。倪士毅《作义要诀·自序》：“宋初因唐制取士试诗赋（省题诗及八韵律赋），至神宗朝王安石为相，熙宁四年辛亥议更科举法，罢诗赋，以经义、论、策试士。”[③]唐代科举取士以抒情和摛采的诗赋文体为主，宋代考试科目则是以议论性文体为主。而议论性强，恰恰是唐宋古文的显著特点与文体强势，也是最受宋人重视之处。《古文关键》收录论体文近 50 篇，约占总数百分之八十，其它的文体多为书、序与传，而所谓的书、序作品，主要也是论体文[④]。论体文是当时科举考试的重要科目，所以宋代出现了研究论体文写作的所谓“论学”（如魏天应编总集《论学绳尺》），《古文关键》亦是科举考试入门辅助读本。另外如《苏门六君子文粹》也是当时流行的文章总集，正如四库馆臣所说：“观其所取，大抵议论之文居多。盖坊肆所刊，以备程试之用者。”[⑤]张耒《宛丘文粹》收论、议、说、议说、诗传、书、记、序、杂著；秦观《淮海文粹》收进策、进论、论、传、书、记、序、说、杂著；黄庭坚《豫章文粹》收论、序、记、书、杂著、书、记、题跋；陈师道《后山文粹》收论、策、策问、书、记、序、杂著；李廌《济南文粹》收进论、书、记、赞、杂著；晁补之《济北文粹》收杂论、策问、书、记、序，所收绝大多数为议论文。议论文体的风行，正反映出科举考试对士子的影响。

三、 总集叙次与文体、文学观念

如果说《文选》的编纂集中反映出骈文中心时代的审美旨趣和文体观念，那么到了以古文为中心的宋代，文章总集的编纂必然反映出不同的文学旨趣。自北宋以来，《文选》就受到一些非议，如苏轼就曾批评《文选》“编次无法，去取失当”[⑥]，表达出对《文选》编辑体例的强烈不满。在总集编纂方面，也出现一些走出《文选》模式的风气，如真德秀不满《文选》的编纂，以为未得“源流之正”（《文章正宗·纲领》）。以上我们谈到宋人以子、史入总集，也是对《文选》模式的突破。除了编选的内容，宋人总集的编辑体例也丰富和突破《文选》的模式。宋代综合性文章总集的编纂大致可分为：以体叙次、以类叙次、以人叙次以及以技叙次诸种体例。

文章总集的文学思想，不仅表现在它所选录作家与文章的名单之中，而且也反映在其编纂体例中，后者往往为人所忽略。文章总集编纂者面对众多的文章，必须选择某种方式把它

[①] 参见吴承学：《评点之兴——论文学评点的起源和南宋的诗文评点》，《文学评论》1995 年第 1 期。

[②] 方苞《钦定四书文·正嘉四书文》卷 2 评语说：“以古文为时文，自唐荆川始，而归震川又恢之以闳肆。”文渊阁四库全书本，第 1451 册，第 88 页。然而以古文为时文之助，却是始于宋人的。

[③] 倪士毅：《作义要诀》，文渊阁四库全书本，第 1482 册，第 372 页。

[④] 参见吴承学：《现存评点第一书——论〈古文关键〉的编选、评点及其影响》，《文学遗产》2003 年第 4 期。

[⑤] 永瑢：《四库全书总目》卷 187，第 1704 页。

[⑥] 苏轼：《东坡志林》卷一。文渊阁四库全书，第 863 册，第 23 页。

们统贯起来，然后再加以排列组合。编者首先要选择一种要素作为贯串总集的纲，以之起纲举目张的作用。这种要素也就是编纂者首要的关注点和切入点，其深层正是编纂者的文学观念。而以体、以人、以类、以技为纲的不同叙次的总集，则编织成不同的文章网状结构，并给读者以不同的总体感受和印象。

（1）以体叙次，这是《文选》以来的传统模式。六朝以来，综合性文章总集编选的体例基本是采用《文选》模式，宋人的文章总集多数也是用文体分类的模式。除了上述《文苑英华》、《唐文粹》、《宋文鉴》等几部重要的总集之外，如《圣宋文海》、《古文集成》、《成都文类》、《文选补遗》、《三国志文类》等总集也都是以体叙次的。但是在以体叙次的总集中，也出现打破《文选》原有文体模式的情况。在中国古代的文体谱系中，文体排列的先后往往暗含着文体的价值高下。《文选》以赋、诗、骚、七先于诏、册、令、教、策、表等文体，宋人对此有不同看法。宋陈仁子撰《文选补遗》，“以为诏令，人主播告之典章；奏疏，人臣经济之方略。不当以诗赋先奏疏，矧诏令？是君臣失位，质文先后失宜。”[①]故《文选补遗》以“诏诰”置于书首。《三国志文类》分诏书、教令、表奏、书疏、谏诤、戒责、荐称、劝说、对问、议、论、书、笺、评、檄、盟、序、祝文、祭文、诔、诗赋、杂文、传等二十三门，把诏书置各文体之首，体现了以王权政治为本位的文体价值秩序，具有强烈的政治色彩，这也是值得注意的倾向。《文章正宗》虽然不是以体叙次的总集，但它以“辞命”为编首，把“诗赋”置之末类，彻底颠覆了《文选》所排列的文体次序。清代学者王之绩对于以诗赋置之末类的编纂方式评论说：“西山《正宗》亦列诗赋于叙事、议论后，诚以诗赋虽可喜，而其为用则狭矣。”[②]可见以辞命为首，以诗赋为末的次序正反映出宋人实用的文体观念。

以体叙次，即以文体为优先关注点，以文体作为编纂文章的纲，所有的作家作品被系之不同的文体之中。所以，以体分类的总集给人最强烈的印象是各体文章的历时性发展，而时代与作家的个性则被分散和淡化在各体文章之中。这种对于文体的极度重视，正是六朝以来主流的文学思想。这种思想到宋代也一直占据主流。宋代文体学发展最值得关注的，是辨体意识的普遍高涨。辨体批评，成了这个时期文学批评的重要内容，并深刻影响了整个时代的文学创作。因此，许多作家和批评家坚持文各有体的传统，主张辨明和严守各种文体体制。如倪思（正父）说：“文章以体制为先，精工次之。失其体制，虽浮声切响，抽黄对白，极其精工，不可谓之文矣。”[③]王正德《余师录》卷二：“荆公评文章，常先体制而后工拙。”总集以文体叙次，正体现出“文章以体制为先”的传统观念。

（2）以人叙次即以作家为序，各体作品系之作家名下。[④]这种方式包括以时叙次，即按时代—作家—各体文章的次序来排列的。《宋文选》收录欧阳修、司马光、范仲淹、王禹偁、孙复、王安石、余靖、曾巩、石介、李清臣、唐庚、张耒、黄庭坚、陈瓘北宋十四家作品。吕祖谦《古文关键》收录韩文、柳文、欧文、老苏文、东坡文、颖滨文、南丰文、宛丘文共

[①] 赵文：《文选补遗・序》，文渊阁四库全书本，第 1360 册，第 3 页。
[②] 王之绩：《铁立文起》卷 1，《四库全书存目丛书》，集部第 421 册，第 700 页。
[③]南宋王应麟《玉海》卷二百二引倪正父语。
[④] 宋代以前如《河岳英灵集》等也是以人为次的，但此类主要是只收一体（如诗）的总集。

八家。汤汉《妙绝古今》收《左传》、《国语》、《孙子》、《列子》、《庄子》、《荀子》、《国策》、《史记》、《淮南子》、扬雄、刘歆、诸葛亮、韩愈、柳宗元、杜牧、范仲淹、欧阳修、曾巩、王安石、苏洵、苏轼共二十一家。此外如魏齐贤、叶棻编《五百家播芳大全文粹》也是以人叙次，收录宋代之文五百多家。虽然以时叙次和以人叙次不完全相同，但本质是一样的。楼昉《崇古文诀》收录先秦文、两汉文、唐文、宋文，整体上是以时叙次的，但书中的作品，则以所属之时代作家为序，所以实际上也可视为以人叙次的。以人叙次的关注点从文体转移到不同时代与作家的创作个性上。这种总集给人们的印象不是某一文体，而是在具体时代背景下某一作家的个性与成就。各种文体的重要性已经被淡化，并被时代与作家的个性所掩盖。以人叙次和以时叙次的结合，具体地体现出编纂者的文学史观。

（3）以类叙次，即从文章功能着眼，把各体文章加以归类，按类加以编排。真德秀《文章正宗》采用功能归类法，把各种文章归为辞命、议论、叙事、诗赋四大类。辞命类“独取《春秋》内、外传所载周天子谕告诸侯之辞、列国往来应对之辞，下至两汉诏册而止”，收入诏、告、谕、赦令、赐书、遗书、玺书、丹策、赐策、策问等“王言之体”的文章。议论类“独取《春秋》内、外传所载谏争论说之辞、先汉以后诸臣所上书疏封事之属，以为议论之首。他所篡述，或发明义理，或剸析治道，或褒贬人物，以次而列焉”，收入疏、对策、奏、对、封事、论、谏、上书、书、议、表、原、说、读、辨、赞、赠序等文体。叙事类“独取《左氏》、《史》、《汉》叙事之尤可喜者，与后世记序传志之典则简严者，以为作文之式”，收入碑志、传、行状、记、序等文体。《文章正宗》诗赋类只收诗歌而不收“辞赋”，也不收律诗。除了古诗之外，还收入箴、铭、颂、赞、乐歌、琴操等。《文章正宗》归纳了原先各种体裁功能上的共通处，以简驭繁，打破了《文选》以来总集文体分类的传统模式，反映出全新的文章分类观念，这在文体学史上是非常值得重视的现象。《文章正宗》的文章归类是以文体功能为标准的，所以同一种文体的作品，因为功能不同，会被分别归入不同的类型之中。如同为序体，韩愈《送许郢州序》、《赠崔复州序》、《送郑尚书序》、《送水陆运使韩侍御归所治序》、《送幽州李端公序》、《送石处士序》、柳宗元《送薛存义之任序》诸篇收录卷 15“议论”类，而韩愈《张中丞传后序》、《赠张童子序》、柳宗元《愚溪诗序》则与记体文章同列，收到卷 21 下“叙事”类中。《文体明辨》在论序体时已注意到真德秀这种特别的处理方式：“其为体有二：一曰议论，二曰叙事。宋真氏尝分列于《正宗》之编。”[①]这种方式也打破了《文选》的惯例，并为后世一些文章总集所采用。

以类叙次的方式体现了宋人“以明义理，切世用为主”（真德秀《文章正宗·纲领》）的观念。它的关注点既不在文体，也不在作家个性，而在文章的“世用”。《四库全书总目》“总集类序”说：“《文选》而下，互有得失。至宋真德秀《文章正宗》，始别出谈理一派，而总集遂判两途。”[②]强调《文章正宗》在传统总集之外别创一途，这是有眼光的，但《文章正宗》不仅“别出谈理一派”，而且还开创了一种迥异于《文选》编排体例的新传统。如果说《文选》是以文学性为文章的本位，那么，《文章正宗》则是以实用性为文章的宗旨。重视文章

[①] 徐师曾：《文体明辨》卷 44，《四库全书存目丛书》，集部第 312 册，第 1 页。
[②] 永瑢：《四库全书总目》卷 186，第 1685 页。

的实用性无疑是宋人普遍的风气，而真德秀把这种风气推到极点，形成了与《文选》鲜明的对立。当然，这是利弊兼具的。明代吴讷《文章辨体·凡例》："《文章正宗》义例精密，其类目有四：曰辞命，曰议论，曰叙事，曰诗赋。古今文辞，固无出此四类之外者。然每类之中，众体并出，欲识体制，卒难寻考。"[①]《文章正宗》把文章归为四类，有很强的概括性，以少总多，这是其长处。但是"每类之中，众体并出"，各种文体的渊源流变与体制特性被隐蔽在总类之中，则不免令人"卒难寻考"了。

（4）以技叙次，即按不同的写作技巧的程度来排列文章的次序。谢枋得《文章轨范》全书七卷，前二卷题"放胆文"，后五卷题"小心文"。编者题"放胆文"谓："凡作文初要胆大、终要心小，由粗入细，由俗入雅，由繁入简，由豪荡入纯粹。"题"小心文"谓："议论精明而断制，文势圆活而婉曲，有抑扬，有顿挫，有操纵，场屋程文论当用此样文法。"[②]可见"放胆文"与"小心文"是从技法运用上来分类的。编者把诸葛亮、陶渊明、韩愈、柳宗元、元结、杜牧、范仲淹、欧阳修、苏洵、苏轼、王安石、李格非、胡铨、辛弃疾诸人各体文章，分散地排列到他所设计的"放胆文"与"小心文"之中。而"放胆文"与"小心文"之中，又各有不同境界与层次，全书七卷就是七种技法境界。每一卷卷首都有总评，特别说明此卷所收作品之技法特色。《文章轨范》所代表的以技叙次的编纂方式，其关注点不在文体，不在作家个性，而在于有助举业的功利目的。王阳明《重刻<文章轨范>序》说："宋谢枋得氏取古文之有资于场屋者，自汉迄宋凡六十九篇，标揭其篇章句字之法，名之曰'文章轨范'。盖古人之奥不止于是，是独为举业者设耳。"[③]宋人的古文选本多与科举考试有关系，但以技叙次的文章总集的功利性就更为直露了。此类总集的编排叙次乃至编选、评点，都是为举业服务的。

从文体学的角度看，以上所举的四种总集体例之中，最富有文体学意义的是《文选》所代表的以体叙次和《文章正宗》所代表的以类叙次两种。分体与归类，是中国古代文体分类学的两种不同路向，前者尽可能详尽地把握所有文体的个性，故重在精细化；而后者尽可能归纳出相近文体的共性，故所长在概括性。古人说，"文本同而末异"。如果说，文体分类就是辨其"异"，文体归类就是求其"同"。所以中国古代文体分类学其实应该包括"分体学"与"归类学"。《文选》是分体学的代表，而《文章正宗》则开创了归类学的总集传统。这两种迥异的系统虽然学术影响大小不同，但各有优劣，并行不悖。《文选》的影响不必多言，《文章正宗》开创的功能归类法学的影响可略作补充。元代郝经将历代文章归入《易》、《书》、《诗》、《春秋》四部[④]。其中归入《易》部有序、论、说、评、辨、解、问、难、语、言诸体，归入《书》部有国书、诏、册、制、制策、赦、令、教、下记、檄、疏、表、封事、奏、议、笺、启、状、奏记、弹章、露布、连珠诸体，归入《诗》部有骚、赋、古诗、乐府、歌、行、吟、谣、篇、引、辞、曲、琴操、长句、杂言诸体，归入《春秋》部有国史、碑、墓碑、

[①]吴讷：《文章辨体》，《四库全书存目丛书》，集部第291册，第6页。
[②] 中州古籍出版社，1991年影印本"目录"。
[③] 《王阳明全集》卷二十二，外集四，上海古籍出版社1992年版，第874页。
[④] 郝经：《郝氏续后汉书》卷六十六上上"文章总叙"，四库全书本，第385 册，第624页。

诔、铭、符命、颂、箴、赞、记、杂文诸体。《易》、《书》、《诗》、《春秋》四分法本质上是力图把中国古代的所有文体按论说、公文、抒情与叙事来归纳的，实际上，与《文章正宗》把古代各种文章归为辞命、议论、叙事、诗赋四大类是相通的。清储欣编《唐宋八大家类选》51 卷，把八大家古文分为奏疏、论著、书状、序记、传志、词章六大类，《古文辞类纂》把古今文章分为论辨、序跋、奏议、书说、赠序、诏令、传状、碑志、杂记、箴铭、辞赋、颂赞、哀祭十三类，曾国藩《经史百家杂钞》以“门”来统摄文体类别，“著述门”分论著、词赋、序跋；“告语门”分诏令、奏议、书牍、哀祭；“记载门”分传志、叙记、典志、杂记，确立了门、类、体文体三级分类法，体统于类，类归于门，传承和发展了功能分类法的传统。

文体观念与文学观念是宏观而浑茫的话题；而文章总集则是微观而具体的文本。从文章总集的编纂去考察它所蕴涵的文体史与文学史意义，这种管窥蠡测也许能为考察宋代文体史与文学史的复杂性与多样性提供另一种独特的研究视角。它可能印证了以往文学史常识的合理性，但也可能得出与常识不尽相同的结论。当然，个人“结论”并等同于定论，如果能引起学术界的思考或争论，本文所讨论问题也就不无意义了。

中国古代“散文”概念发生及其二宋文人的文体观念革命

华南师范大学文学院　马茂军

摘　要：中国传统文论面临失语的困境，面对这种困境，我们能够做的工作，一方面是研究失语的个案，另一方面是激活这些传统话语，赋予它新的生命。在这个方面，散文散语是一个典型的个案，一方面它具有近现代文体学上的纯粹意义，另一方面它在宋代出现，被大量广泛使用， 研究它无疑具有解剖标本的作用。通过散文散语的现代文体意义，我们可以归纳演绎出，唐宋时代文人的文体观念已经发生了革命性变革，现代文体中的诗歌、散文、小说、戏剧四大一类文体概念已经产生、成熟。中国古代文体观念已经完成了由传统功能型文体观，向现代文体观的转型，虽然传统与现代二种文体观一直并存至清末

我们对散文概念产生的模糊认识，以郁达夫先生《中国新文学大系·散文二集·导言》为代表：“中国古来的文章，一向就以散文为主要的文体，……正因为说到文章就指散文，所以中国向来没有‘散文’这一个名字。若我的臆断不错的话，则我们现在所用的‘散文’两字，还是西方文化东渐后的产品，或者简直是翻译也说不定。”实际上散文概念宋已有之，而且形成了丰富的散文理论。而我们这一认识遮蔽了我们固有的丰富的散文理论，使散文理论研究跳不出“古文”理论的囿限，所以我们有必要对散文这一概念的源起及其内涵作一认真梳理。

一、　散文新概念的发生与佛教之关系研究

1、　散文概念首创于佛门。

梳理中国散文理论史，我们发现，散文一词不仅原创于中国，出乎大家意料的是，散文的概念最早出自佛徒口中，《宋高僧传》卷三《唐大圣千福寺飞锡传》“（锡）天宝初游于京阙，多止终南紫阁峰草堂寺，属不空当途传译。慎选英髦，锡预其数。频登笔受润文之任。代宗永泰元年四月十五日，奉诏于大明宫内道场，同义学沙门良贲等十六人参译《仁王护国般若经》并《密严经》。先在多罗叶时，并是偈颂。今所译者多作散文。不空与锡等及翰林学士柳抗重更详定，锡充证义正员，辞笔不愧斯职也。”

按赞宁《进高僧传表》：“臣僧赞宁等言，自太平兴国七年伏奉敕旨。俾修《高僧传》与新译经同入藏者，……端拱元年十月日左街天寿寺通慧大师赐紫臣赞宁上表。”可知《高僧传》

始修于太平兴国七年，成于端拱元年十月。则散文概念最早出现于此时。《宋高僧传》的材料多来源于碑文，如果那样，则散文一词出现更早，可能在中唐代宗年间了。但这还有待于进一步的材料工作。

这里散文与偈颂相对。偈颂的特点是讲押韵，句式多四言，比较工整，与偈颂相对的散文则属散体，它不追求押韵与句式的工整。"今所译者多作散文"这里的散文明显具有语体和文体意义的概念。同一时期还出现了散语的概念。

2、散语与散文

散语一词，较早见于唐庚的《眉山集·眉山文集》卷八：

窃观阁下辅政，既以经术取士，又使习律习射而医算书画悉皆置博士。此其用意，岂独遗文章乎？而自顷以来，此道几废。场屋之间，人自为体，立意造语，无复法度，宜诏有司取士以古文为法。所谓古文，虽不用偶俪而散语之中暗有声调，其步骤驰骋亦皆有节奏，非但如今日苟然而已。今士大夫间亦有知此道者，而时所不尚，皆相率遁去，不能自见于世。宜稍稍收聚而进用之，使学者知所趋向。不过数年，文体自变。使后世论宋朝古文复兴自阁下始，此阁下之所愿。[①]

而散语词源学上的来历也是出于佛教。《容斋随笔》卷一，六十四种恶口条：

《大集经》载六十四种恶口之业，曰：粗语、软语、非时语、妄语、漏语、大语、高语、轻语、破语、不了语、散语、低语、仰语、错语、恶语、畏语、吃语、诤语、谄语、诳语、恼语、怯语、邪语、罪语、哑语、入语、烧语、地语、狱语、虚语、慢语、不爱语、说罪咎语、失语、别离语、利害语、两舌语、无义语、无护语、喜语、狂语、杀语、害语、系语、闲语、缚语、打语、歌语、非法语、自赞叹语、说他过语、说三宝语。"[②]

散语即为恶口之一，则有非正统、非主流的文化因子，又有随意、散漫的特点。

同时期的陈师道，也使用散语一词，"国初士大夫例能四六，然用散语与故事尔。"又"世语云：'苏明允不能诗，欧阳永叔不能赋，曾子固短于韵语，黄鲁直短于散语，苏子瞻词如诗，秦少游诗如词'。韩诗如《秋怀》《别元协律》、《南溪始泛》，皆佳作也。鲍昭之诗，华而不弱。陶渊明之诗，切于事情，但不文耳"。(《后山集》卷二十三）这里散语是与韵语和四六相对的，是无韵之文（散文）的含义，兼有句式和文体学上的意义。而世语云则是流行的说法，广泛的说法的意思。可见散语是一得到广泛认可的词语。散语有散漫，随意之句式、语体的意思，和散文一样具有文体的含义。散文一词，文体意义更鲜明，而散语后则渐渐被中国古代文论界淡忘了（详见拙文《散语研究》)。

3、译经体·古文·散文

散文概念出现于佛门，是中古时期佛教文化高度发达，佛教文学高度成熟的结果。过去

[①]北宋唐庚《眉山集·眉山文集》卷八　四库全书本

[②]《容斋随笔》卷一　上海古籍出版社 1978 年版。

儒门中人物一直把儒家思想作为正统思想，而释道二家则被目为无益教化的旁门左道。《四库全书》存书 3461 种 79309 卷，释家文字只有 13 部 312 卷，道家只有 44 部 432 卷，总共只占四库书目的百分之一。四库编主乾隆皇帝在编辑圣谕中明言“至儒书之外，阑入释典道经……不合朕意”。而现存明代《正统道藏》和《万历续道藏》共 5485 卷，宋代开宝大藏经即达 1076 部，5048 卷，两者相加约有四库文字的八分之一，可见释道文化是中国文化重要的组成部分，任何过分儒化而忽视佛道的思想都是一种文化偏见。

这一时期的佛教掀起了一场轰轰烈烈的译经运动。据统计，从东汉桓帝建和二年（148 年）安世高译经始至北宋景祐四年[1037 年译场停顿，共 889 年，计有知名译家 192 人，译出佛典 1333 部，5081 卷（其中宋代译 500 卷）（据《法宝勘同总录》）。如果和同一期的文章相比，清严可均编《全上古三代秦汉六朝文》共 746 卷，552.5 万字，再加上《全唐文》1000 卷，佛家与儒家的著作数量之比是三比一。从文体上看，胡适曾说当年的骈体文几乎涵盖了一切，可偏这个传道的译经文字装不下，只能用古文来写（胡适《佛教的翻译文学》），事实上，译经体是无数译经大师在古文的基础上，吸收梵文的优点而创造出来的一种质朴、通俗、奇句单行的优美散文。佛教经典本身就有许多伟大的佛教文学作品，梁启超高度评价《马鸣菩萨传》，《大乘庄严论》等佛经文学作品。从而得出“而他时代人之承袭此公共遗产者，各凭其天才所独到，而有所创造。其所创造者，表面上或与前业无关系，即其本人亦或不自知，然以史家慧眼烛之，其渊源历历可溯也。吾以为近代文学与大乘经典，实有如是之微妙关系”（梁启超《佛学研究十八篇》）。梁先生对佛经文学的成就及其对我国文学的影响之评价可谓独具慧眼。

除了佛经文学外，还有本土僧人的制作。一类是与儒道论辨、阐述佛理的著作，他们收入于《弘明集》和《广弘明集》及《法苑珠琳》等。其中有部分宏扬佛理的文字，著名的如慧远《沙门不敬王者论》，僧肇《肇论》、谢灵运《与诸道人辩宗集结》、宗炳《明佛论》等皆长于论辨，思维精致，推理严密，论说成就为儒门议论文字不及，形式上散句单行，时用口语，偶有骈俪，但绝非齐梁形式主义的东西。另一类是传记作品，慧皎《高僧传》、道宣《续高僧传》等等。记人记事都大有可取之处。

辉煌的译经文学需要自己的话语对这种文体进行表述。印度是一个文体理论和文体思辩水平比较高的国家。印度古典文论名著婆摩诃的《诗庄严论》，注重讨论文体和修辞，把诗分为有韵律的和无韵律的两种，即韵文体和散文体 。檀丁（约七世纪）的《诗境》第一章也主要讨论文体区别和风格类型。作者将诗（文学）的形式分为三体：有韵律体（诗）、无韵律体、杂体。随着佛教的传入中国，及中印的文化交流，印度的文体理论、格律修辞理论也一并传入中国。文笔六朝时期的之辨，永明体的对偶理论，皆受印度文论的影响。

公元八世纪左右伴随排佛复儒思潮的古文运动，大力提倡“古文”理论，试图建立话语上的一统地位。而与之相对立的受排挤打击的佛教一派拒绝古文而创立自己的话语体系，这即是“散语”、“散文”。所以散文由佛教界人士创造看似个人行为的偶然，实这文化交流与冲突中的必然。

二、 宋人的散文观念

1、北宋时期散文概念的接受、推广情况

佛家而外，较早使用散文的是偏于科学的学者沈括，其《梦溪笔谈·补笔谈》卷下："然《召南》：'彼茁者葭'。谓之初生可也。《秦风》曰：'蒹葭苍苍，白露为霜'。 则散文言之，霜降之时亦得谓之葭，不必初生，若对文须分大小之名耳。"

沈括有《梦溪笔谈》26 卷，又有《补笔谈》2 卷，《续笔谈》1 卷。沈括，字存中，钱塘人，寄籍吴县，登嘉祐八年进士，熙宁中官至翰林学士龙图阁待制。从目前材料看，沈括是佛家外最早使用散文一词的了。此处散文与对文并用，与偶句与散文并用一样，句式的意味浓于文体意味。但是散文文体中最根本的特征：散体、散句的意义已经具备了。

沈括在北宋学问最为博洽，于当代掌故及天文算法钟律尤有究心。作有《雁荡山记》等多篇科学散文。正是科学家的敏锐和崇尚真理、不囿门限的态度，使他能够较早地接受佛门创造的散文概念，并将这种文体工具运用于语法语义分析的语言研究中。

沈括之后有苏轼的学生毕仲游使用了散文的概念。其《西台集》卷一第一篇《理会科场奏状》，在讨论科举考试是考诗赋还是考经义时说："至于诗赋则有声律而易见，经义则是散文而难考。" 毕仲游，字公叔，郑州人，有《西台集》20 卷。少负隽名，其试馆职时所与同策问者乃黄庭坚、张耒、晁补之诸人，而苏轼独异所作，擢为第一。他日又举以自代，称其学贯经史，才通世务，文章精丽，议论有余，原事具见东坡集中。"今观其著作大都雄伟博辩，有源泉万斛之致，于苏轼文轨辙最近，针芥之契，殆由于此，其间如正统封建郡县诸议虽不免稍失之偏驳而其他论事之作类皆明白详尽，切中情理，不为浮夸诞谩之淡。"《四库全书总目》的评论抓住苏毕文轨最近的特点，可谓的评。毕文与苏轼的共同点是"源泉万斛之致"，是自由的抒写。这正是近代意义上的散文特质：随心所欲的抒写心灵，无拘无束地表达思想。正是由于这样的原因，毕仲游在表达话语上敏锐地选择了更有文学意味、泛文化色彩的散文概念。

2、南宋人的散文观念

① 南宋，邓肃最早使用散文一词。邓肃《栟榈集》卷四，《昭祖送韩文》：

两鸟相酬不肯休，欲令日月无旋辀；

斯文未丧得韩子，扫灭阴霾霁九州。

古来散文与诗律，二手方圆不兼笔；

独渠星斗列心胸，散落毫端俱第一。……

据王明清《挥尘后录》，宣和壬寅，邓肃上十诗讽谏花纲艮岳之事，因其末句云："但愿君王安万姓，圃中何日不春风。"（此十诗现存集中）而被逐退。靖康初李伯纪启其事荐其才

（有《送李丞相四路宣抚》诗），召对赐进士出身，后为右正言，著亮直之名。邓肃属于敏锐而激进之人，唐宋以来学者皆尊杨雄，熙宁中遂至配享，而肃书杨雄事，独指为叛臣，无可寄于天地之间。邓肃《昭祖送韩文》大意是昭祖送新雕韩文一部，十分兴奋，既感其德，又喜其书，邓肃认为古来散文和诗歌难以兼擅，而韩愈独天才手笔，俱为第一。这里“散文诗律”只能解成散文和诗歌的意思。而以“散文”一语入诗，也可见散文一词的流行程度了。

邓肃与朱熹的父亲朱乔年是好友，有《贺朱乔年生日》，又有《谢乔年》其小序曰：“韦斋觞客栟榈以冠带，寓之，醉起。韦斋曰：‘留以质纸笔’。明日如约，韦斋授笔还冠，而以纸为太鲜也，却之曰：‘傥无千幅纸竟不往矣，邓子以诗谢之。’”可见邓朱两家关系不一般。《朱子语类》卷一百四十在《答林择之问后山学黄山谷诗》时说：“择之云后山诗恁地深……（朱子）曰：……山谷善叙事情，叙得尽，后山叙得较有疏处。若散文则山谷大不及后山。”此处散文与诗对应，是明明白白的文体意义上的散文概念。而且是诗文戏曲小说四分法中的诗文概念。

这句话《后山诗话》中表述为“山谷短于散语，后山短于韵语，”可见散语略同于散文，具有文体学上的散文的含义。

② 南宋时期散文概念已经广泛流传开去。邓肃朱子而后，当时名家如周必大《文忠集》使用最多，杨万里《诚斋集》卷一百六，陆象山《象山集》卷十二，楼昉《崇古文诀》卷二十四，方逢辰《蛟峰文集》卷四。陈叔方《颍川语小》卷下，罗璧《识遗》卷二，《示儿编》卷十三，谢伯采《密斋笔记》卷三，刘辰翁《须溪集》卷六，黄震《黄氏日抄》多卷，龚昱《乐菴语录》卷一，吕祖谦《东莱集》，都使用了散文概念来辨析文体。

南宋人对散文认识的深化在于更深刻地认识了散文的文体特点，而且认为文体的关系是辩证的，文体之间是可以打通的，这与创作上以文为诗、以文为赋、以文为词、以诗为文等破体为文的创作实践是一致的。

③ 南宋人的散文文体意识已经非常明确，经常下关于散文的断语。陈叔方《颍川语小》卷下：“然也字用多最难，韩文公《祭潮州大湖神文》一篇全用‘也’字，亦不过有韵脚而缀也‘字’，若《毛诗》。然至欧阳文忠公作《醉翁亭记》乃散文尔，首尾数百言悉用‘也’字，前此所未有。因见《论语》云：吾见其居于位也，见其与先生并行也，非求益者也，欲速成者也。”断无韵之文《醉翁亭记》为散文。杨万里《诚斋集》卷一百六：“下问诗之利病，知非肝鬲上之语。敬陈所见《寄大儿七字》甚奇古，如《分公十四字》浑成雅健，使山谷见之犹应击节。务官二句乃散文语，前辈固有偶出此体者，如木之就规矩，然吾曹不可学也。”这里也是关于散文句式的断语，又涉及到了诗文之别和以文为诗的问题。

④ 南宋人不仅散文文体意识明确，而且对散文特点作了具体分析。楼昉，绍熙四年进士，编《崇古文诀》，选文二百余篇，著名的文体理论家陈振孙《书录解题》称其“发明尤精，学者便之”。《四库提要》以为：“真德秀《文章正宗》以理为主，终不能行于天下，世所传诵，惟吕祖谦《古文关键》、谢枋得《文章轨范》及昉此书而已。而此书篇目较备，繁简得中，尤有裨于学者。”陈森在《〈崇古文诀〉后叙》中说：“子曰人莫不饮食也，鲜能知

味也，先生之于文，其知味也欤”。《崇古文诀》卷二十四评苏轼的《策略五》曰：“此篇主意在通下情，间架整，波澜阔，议论佳，可为策格。作散文生疏，苦于断续不相连者，或语句费力者，熟读不患不进。”这里谈“作散文”而不谈“作古文”，在于楼昉不是个严格的“以理为主”的真德秀似的古文家，而是个比较通达，深“知味”于文的散文批评家，他的著作故能世所传诵。散文概念被接纳进教科书，可见它的流行和被接受程度。而散文概念借助全国通行本的教科书，更会广布流行，成为知识界一个常识。楼昉对散文可谓知其味者，他以为散文虽号称散，但也要语断而意不断，断续相连，语句流畅，认为模仿名家，可提高作文水平。

理学文学大师陆象山对作散文则有更精深高妙的见解：“散文字句害拟极多，吾少时学文未尝如此。此等可以立晓，比见后生作文，多有此患，窃所未谕，居山必须有暇读书，何为未能晓此。其文既如此，则安能知古人文字工拙，向来见此等皆归之大体不振，精神昏弱；故观书下笔皆不得力，此数书又粗存大旨，或恐所谓粗存者但习闻之熟，姑存故事，非胸襟流出之辞决矣。”（《象山集》卷十二），陆象山辞须从“胸襟流出”的观点振聋发聩，直是李贽“童心说”和公安派“性灵说”的理论源头，是一代心学大师对散文理论的杰出贡献。

3、散语、散文，从句式到文体的历程

中国古代文体论是一个重经验，重实用，直接指导创作实践的理论体系，它既不是自上而下推演，甚至也未完成从下而上的归纳过程。如赋，它本只是一种写作修辞手法，后发展演化而成为一种蔚为壮观的文体。与散语，散文最接近的是宋四六（骈文），它本身只是一种句式，后发展一个庞大的文章家族，而成了骈文（四六）。散文、散语最早肯定有句式上的意义：

①、与偈颂对散文，肯定有句式的涵义。

②、“所谓古文，虽不用偶俪，而散语之中暗有声调”，肯定谈的是句式。

③、《西台集》“至于诗赋则有声律而易见，经义则是散文而难考。”此散文应兼句式和文体的含义了。

④、苏门六君子之一陈师道“黄鲁直短于散语”则只能是文体而非句式了。

⑤、南宋邓肃“古来散文与诗律，二手方圆不兼笔”诗文相对也只能是文体了，并且是文体学之一大进步。

⑥、邓肃而后文体的意义远大于句式了。而且经常特地标明“务官二句乃散文语”，“而其词有散文有俪体”，元陈绎曾《文说》“散文用对语，必以散文语间之也”散文语表示句式，以散文表示文体，思路非常清晰。我们再将散文说成句式则怎么也说不过去了。

三、散文与二宋文人的文体观念革命

中国古代文体比较注重功能性分类，以用为主，重归纳，且多是二级文体，准文体，故分类较多，《文选》分文体为 39 类《唐文粹》26 类，《宋文鉴》60 类，《文章辨体》59 类《文体明辨》则分为 127 类。究竟古人对诗文、小说、戏剧四科一类文体有没有认识，有没有演绎型的超越功能类分的，以篇章句法的形式来划分的文体理论呢？从“散语”“散文”等新型文体概念的出现我们得出结论，至少唐宋时期，重形式与演绎的形式主义文体理论已经产生、成熟。详见拙文《中国古代散文概念发生研究》《文学评论》2007 年 3 期。

这种形式划分较早的有六朝时期的文笔之辨理论，《文心雕龙*总术》“今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也”。(13）这是音韵纯形式的划分，这种音韵分界法的高度成熟是五七言格律的理论，甚而过于形式主义了。

骈文（四六）也是典型的从句词命名的文体。骈文最早称连珠，沈约《法制旨连珠表》“连珠者，盖谓辞句连续，互相发明，若珠之结排也。”(《艺文类聚》卷五十七)，纯以语言的表面形式总结。柳宗元《乞巧文》从句词总结骈文说“骈四丽六，锦心绣口”。晚唐直以四六指代骈文是以四六句型为主的文体。晚唐李商隐、薛逢等人直以四六名集，李曰《樊南四六》，薛逢直称《四六集》。

我们至今尚有人争论“四六”到底是句式句法，还是文体的问题，实则四六以句式为文体。正如散语、散文以句式为文体，这正是宋人文体观念的革命。宋人以“四六”为文集名太伙，骈文家称“四六家”，王应麟编了选本《四六法海》，骈文理论著作则有王铚《四六话》，谢伋《四六谈塵 》。四六一称，明清人仍沿用，清陈其年有《四六金针》，彭元瑞有《宋四六话》《宋四六选》。除四六外，骈文的别称也都以形式命名，如骈体、俪体、骈俪体、骈俪、偶体。正如文革中批判的、骈文四六实难逃“形式主义”的指责。

鲁迅曾经断言唐宋时期乃中国文体之一大变，而我们作出的结论是唐宋时期乃中国文体观念之一大变，散文、散语、四六就是这种变革的产物，进而一场更大的文体观念变革也正悄然形成。

四、诗、文、小说、戏剧四科一类文体概念在宋代的产生与成熟

这种变革的深度高度与广度到底如何？我们以为现代意义上的一类四大文体在唐宋时期的大变革中已经产生并且成熟。

诗、文、戏、小说四种文体概念出现都很早，先秦时期已经产生了。而具有现代文体意义的概念范畴却是随着各自文体创作的成熟而逐步成熟的。

诗歌文体可以与现代文体概念对接大家是没什么异议的，但是我看“诗言志”以及兴观群怨的解读依然是功能论的观点，而唐代近体格律诗的成熟才是对诗歌形式认识的成熟。

“小说”一词最早出现在《庄子·外物》“饰小说干县令，其于大达亦远矣”，(14）小说乃指小言，小道。《汉书·艺文志》将“小说”列为诸子十家之一，总结为“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说之所造也。”这里有功能论的影子。汉志所录 15 家小说“大

抵或托古人，或记古事。托人者似子而浅薄，记事者近史而悠缪者也”（15）可见当时小说记人记事的特征很强，尚有实录痕迹。六朝时期，志怪与志人仍不脱“实录”藩篱。

唐时小说一方面是人物轶事类作品，以补史之阙，“非出传闻，信而有征，可为实录…………以备史官之阙”（16）而传奇则体现出现代小说的很多特征。也表现了由社会功能论向纯文学过渡的转型特征。

在此基础上，宋人小说概念有所发展，《新唐书》将唐传奇归入诸子小说类。用小说指称传奇“唐人小说，小小情事，凄惋欲绝，洵有神遇而不自知者。与诗律可并称一代之奇”，（《唐人说荟凡例》转引洪迈语），可见宋人将小说与诗歌戏剧并列而称，当作文学作品来看待了。又洪迈说“大率唐人多工诗，虽小说戏剧，鬼物假托，莫不宛转有思致，不必专门名家而后可称也”（17）刘贡父说“小说至唐，鸟花猿子，纷纷荡漾”，刘是史学家，概指其虚构，（18）可见宋人小说观念的变化，一是从重社会实用功能向重艺术功能蜕变，二是表现了纯文学作品的虚构性，已经相当接近现代文体的小说概念了。

中国戏曲之产生。一般认为“必合言语、动作，歌唱，以演一故事”之完整形态戏剧，始于隋末之《踏谣娘》（王国维《宋元戏曲考》）而此前之秦汉百戏是中国戏曲之萌芽。盛唐戏剧艺术获得快速发展，不仅有《踏谣娘》为代表的歌舞剧,开元天宝的参军戏、傀儡戏也盛行起来，中唐有剧目《樊哙排君难》。南宋时期又有《王魁》《赵贞女蔡二郎》《王焕》等剧目。

与此同时戏剧理论也繁荣起来。戏剧早期称百戏。刘肃《大唐新语》卷二，有唐武德初万年县法曹孙伏伽上李渊谏表言：“百戏散乐，本非正声，此谓淫风，不可不改。”（19）唐代的“合生”也是一种歌舞戏。武平一批评说“……或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌舞蹈，号曰‘合生’。”（20）“合生”是有咏有歌有舞蹈之戏剧之别名。宋初直称为“戏。”宋黄鉴《杨文公谈苑》记太宗时“教坊以夫子为戏”又如唐咸通中有剧目《戏三教》。此时，戏剧的正名叫杂剧。洪迈《夷坚支乙》卷四《优伶箴戏》“俳优侏儒，固伎之下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古矇诵工谏之义，世目为杂剧者是已。”孔平仲《孔氏谈苑》四记载黄山谷说“作诗如作杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场。”

唐宋时期戏剧故事的情节性，歌舞表演的娱乐性已经超越了早期戏之重戏讽的简单功能，形式美大于内容了，这也是戏剧文体的成熟标志。

宋人不仅有明确的戏剧文体观，且对戏剧体式有要求，南北宋之交张邦基说：“优词乐语前辈以为文章余事，然鲜有得体。”何为体？他说 ：“凡乐语不必典雅，惟语时近俳乃妙”，吕本中也言“如作杂剧，打猛诨入，却打猛诨出也”21。灌圃耐得翁说：“杂剧中……大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也，故从便跳露，谓之无过虫。(《都城纪胜》)

由此可见唐宋时期，对戏剧文体的体式，体样，都有深刻认识，戏剧一体从形式上的认同在宋代已经确立。

文体的革命，依赖于文体观念的革命，文体的革命又必然带来文体观念的革命，二者是共进退的。虽然这四种文体概念在不同的历史时期，有着不同的历史形态，甚至还会有倒退。

但是可以肯定他们在唐宋时期终于完成了由传统向现代，由政教向文学，由功能型向形式分析的转型了。

（3）《宋高僧传》卷三《唐大圣千福寺飞锡传》上海古籍出版社 1991 年版

（4）宋曾丰《缘督集》卷十八《松窗丑镜集序》 四库全书本

（5）宋陈叔方《颖川语小》卷下 四库全书本

（6）元李治《敬斋古今黈》卷七 四库全书本

（7）元吴澄《吴文正集》卷六十三《跋吴君正程文后》 四库全书本

（8）宋林希逸《竹溪鬳斋十一稿续集》卷十三 四库全书本

（9）《文献通考》卷二百四十，《周益公集》二百卷 四库全书本

（10）叶适《水心集》卷十二《罗袁州文集序》 四库全书本

（11）元戴表元《剡源文集》卷十九 四库全书本

（12）宋林希逸《庄子口义》卷四 四库全书本

（13）范文澜《文心雕龙》注，人民文学出版社 1978 年版

（14）《庄子·外物》《庄子集释》中华书局 1985 年校点本

（15）《汉书·艺文志》中华书局 1983 年标点本

（16）李德裕《次柳氏旧闻录序》候忠义《中国文学小说参考资料》北京大学出版社 1985 年

（17）洪迈《容斋随笔》卷十五“唐诗人有名不显者” 上海古籍出版社 1978 年

（18） 汪辟疆《唐人小说序》转引刘贡父语，上海古籍出版社 1978 年版。

（19）刘肃《大唐新语》卷二，中华书局 1981 年校点本

（20）《新唐书》卷 119《武平一传》中华书局校点本 1975 年

（21）《童蒙诗训》《渔隐丛话》前集 42 引《宋诗话辑佚》本中华书局 1980 年本

宋代上梁文演进中的类型化与个性化

中山大学中文系博士研究生　张慕华

摘　要：上梁文是一种源远流长的建筑民俗文体。宋代是上梁文创体变革的重要时期，该期上梁文的创作倾向主要表现为类型化与个性化两种范式。一方面，类型化为上梁文确立了规范的文体样式，使其正式成为一类独立的应用文体；另一方面，随着宋代上梁文的发展，"以文为戏"的上梁文异军突起，极大地丰富了文体功能和文学表现力，呈现出鲜明的个性化特色。就文体学意义而言，宋代上梁文演进中的这两种创作倾向，揭示了中国古代"文体正变"观念下的"尊体守正"与"破体新变"的实质及其相互联系，也由此体现出古代文体演变的一种基本规律。

关键词：宋代上梁文　类型化　个性化

上梁是中国传统的建筑民俗，上梁文是专为上梁而撰写的文章。徐师曾在《文体明辨》中云："上梁文者，工师上梁之致语也。世俗营构宫室，必择吉上梁，亲宾裹面，杂他物称庆，而因以犒匠人。于是匠人之长，以面抛梁而诵此文以祝之。其文首尾皆用俪语，而中陈六诗，诗各三句，以按四方上下，盖俗体也。"[①]这种"俗体"长期流行于民间，直到宋代才正式成为一种独立的文体形态，并获得全面发展。在宋代，上自皇帝下到僧侣都创作过上梁文，许多出名的文人如欧阳修、王安石、苏轼、周必大、文天祥等都有名篇传世。据笔者统计《全宋文》收录宋代上梁文 147 篇，另散见于史料、笔记、方志等的《全宋文》未收上梁文篇目 28 篇，共约 175 篇（含残篇）。自宋以后，上梁文创作历元、明、清数代不衰，甚至流传到周边国家如日本、韩国等，其影响可谓大矣。

然而，对于这种体式独特的文体，人们似乎并未给予重视。从前人编排的总集来看，宋人吕祖谦的《宋文鉴》是第一次编收上梁文的总集，仅收文 4 篇。而收录上梁文最多的《五百家播芳大全文粹》[②]也仅收有 34 篇，占现存宋代上梁文总篇目的两成不到。近、现代学者也往往仅关注上梁文的民俗意义，而忽视了其文体形态的发展与演变。宋代是上梁文创体变革的重要时期，宋初上梁文大多继承了民间早期上梁文的文体功能和应用特色，呈现出类型化的创作倾向；在广大文人的积极参与下，"以文为戏"的宅第上梁文，以极富个性化的表现方式，另辟蹊径地为上梁文的发展指出向上一路，成为宋代后期上梁文的主要发展趋势。在类型化和个性化两种范式的共同推进下，宋代上梁文展示出集应用性与文学性于一体的独特魅力。

[①]［明］徐师曾撰，《文体明辨序说》，人民文学出版社，1962 年出版，第 169 页

[②]［宋］魏齐贤、叶棻同辑，《五百家播芳大全文粹》，《四库全书》本。

一、类型化的范式

流行于民间的早期上梁文，其文体功能比较单一，文体体式的随意性还很强，创作手法和技巧还比较粗糙，尚未形成较为系统的、规范的行文模式，故而还未被纳入文章学的范畴。宋代以后，上梁文被正式列入应制公文范围，其文体的应用性功能得到了进一步增强。同时，在文体结构布局和体式风格等方面也逐渐定型，并形成了类型化的创作模式和文体特征，从而在真正意义上成为一种独立的文体形态。

“类型”原是西方文论中关于人物形象创作的理论概念，所谓“类型化”则是以模拟化的表现手法塑造相类似的艺术特征、以程序化的结构模式展示特定的情感功能和审美风格的创作倾向。这种类型化倾向在宋代上梁文中表现得较为突出，它不仅强化了上梁文的应用功能，而且使得文体的基本形态和特征得以确立，推进了上梁文文体的创体进程。

（一）歌功颂德，趋吉避凶

上梁文文体的基本功能是祝祷祈福，从文体流变的角度看，实际上是源远流长的“祝文”一体的分支。早期上梁文祈福赞颂的对象和内容大都围绕建筑和建筑活动相关的人事，宋代上梁文在此基础上扩大了赞颂的对象和祈福的内容，将歌功颂德、趋吉避凶的类型化特点表现得淋漓尽致。

除了赞颂建筑物的雄奇和建筑场面的宏大之外，宋代上梁文较为注重对建筑所处的地域环境、社会风貌加以赞誉，如称颂地方深厚的历史文化积淀，曰：“巍巍荡荡，古称帝王之州；郁郁葱葱，居有天子之气”[①]；又如颂赞国泰民安的盛世气派，曰：“故得五兵不试，边陲无金革之声；四序由康，陇亩起仓箱之咏。敦淳反朴，黎民尽致于可封；献尽输琛，异域曾无于后至。混车书而一统，颁正朔于四夷。十年远过于成周，拓土更逾于疆汉”[②]等。

对于颂赞的人物，则除与建筑活动相关的出资者、匠师等外，还包括上自帝王下至僚属的统治阶层，体现出浓厚的儒家伦理色彩。如称颂君主的英明圣德，大都比之以古代先贤明君，曰：“皇帝陛下道光上圣，仁洽普天，性尧舜之聪明，体禹汤之勤俭”[③]；对地方官员则主要褒赞其贤能忠君，曰：“恭惟留守安抚太师侍中，承天之柱石，谋国之蓍龟。能断大疑，克勤小物”[④]，宣扬其安民勤政的业绩，如“某官肃驱隼旆，雄绾虎符。下车而德洽化孚，期年而人和物遂”[⑤]等。在“文治”的大政方针和理学思想的影响下，宋代文人“尊儒重道”的意识十分强烈。在部分以祠庙及学堂、书院为题材的上梁文中，他们极力推尊儒家先圣孔子的至高地位，如“圣人百世之师，尊独尊于夫子”[⑥]，“圣人不尊，群儒何所法也”[⑦]，颂

[①] ［宋］陈克《建康行宫大殿上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九二，《四库全书》本 1353 册，第 599-600 页。

[②] ［宋］杨亿《开封府上梁文》，《全宋文》卷三〇三。（注：曾枣庄、刘琳编，《全宋文》，上海辞书出版社，2006 年，以下注略。）

[③] ［宋］杨亿《开封府上梁文》，《全宋文》卷三〇三。

[④] ［宋］黄庭坚《靖武门上梁文》，《全宋文》卷二三四〇。

[⑤] ［宋］崔鶠《筠州新堂上梁文》，《全宋文》卷二七七九。

[⑥] ［宋］柴望《崧山书院上梁文》，《全宋文》卷八〇二八。

[⑦] ［宋］石介《南京夫子庙上梁文》，《全宋文》卷四三九二。

扬文治大同、儒道斯文的社会风貌，“家多弦诵，人有诗书。见师道之常尊，续大原于不堕。”[①]最令宋代文人钦慕的是儒家颜子人格，许多上梁文中对此都有盛赞，如“仰高不解踵颜渊，定见纷华从子夏”[②]，“学道欲如孔颜，事君必惟尧舜”[③]等。

宋代上梁文中的祈福大都涉及天、君、国、民等几个方面的内容，集中地表现了人们在趋吉避凶心理下，对风调雨顺、安居乐业、安度人生、享尽天年、无疾而终等贴近生活实际的基本夙愿的追求和向往。这些祈祷的文句多为类型化的祈语，如借用传统吉祥的祝语，为君主祈寿延福，曰：“伏愿上梁之后，圣躬乐豫，宝命灵长。松茂献两宫之寿，椒繁占六寝之祥。”[④]，又如祈祝国家安泰、年丰人和，曰“伏愿上梁之后，兵戈永息，疫疠潜消。年年庆五谷丰登，日日闻满城欢笑”[⑤]等等。

（二）各自有体，程式谨严

宋代上梁文沿袭了前代上梁文以“序文、韵诗、赞文”三部分组合的基本框架，并正式确立了“首尾俪语，中陈六诗”的文体体式，形成了一套较为系统的、固定的行文模式。从篇章布局来看，宋代上梁文大都有着较为清晰的结构层次，序文、韵诗和赞文各自有体、各施其职，既独立成段又相当注重行文间的起、承、转、合，三者彼此照应，显示出古代应用性文体谨严有序的文体架构。其中，序文作为上梁仪式的开场白，以叙写修建缘由和背景、颂扬主建者功绩、赋写建筑风物及修建活动场景等为主要内容，在全文占据着较大的篇幅，起着介绍背景、总揽全局的作用；韵诗是上梁仪式上用于宣唱的歌词，最初作为鼓励工匠顺利完成上梁仪式的口号，起着营造声势的作用，大体上按照东、西、南、北、上、下六个方位顺序书写，且每句韵诗的内容均与该句的方位词的指向相应，体现了中国传统建筑的方位文化哲学思想；赞文是全篇最后一个部分，代表着上梁活动的尾声，转而进入祈福祷告阶段，以表达对未来美好生活的愿望和祝福。

从文体体式来看，大部分宋代上梁文都严格遵守“首尾俪语，中陈六诗”的行文体例，较为完整地保留了上梁文特有的语体句式。特别是为朝廷重要的大型建筑所撰的上梁文，在体式上尤其注重行文规范。如周必大《修盖射殿门上梁文》、《后殿上梁文》两篇应制上梁文，不仅韵诗采用了以“儿郎伟”领起的“三三七七七”标准体式，且文首亦冠以“儿郎伟”领起全篇，在整体上给人以规范得体、谨严有序的感觉。从文体结构布局看，基本按照交待修建缘由、颂扬主建者功德、赋写建筑风物、宣唱口号、祈祷祝福的次序来安排行文，序文、韵诗、赞文三部分层次清晰、主次得当。行文时善于运用程式化的套语，将三部分紧密联系起来，如在序文末分别以“欲相欢谣，盍形善颂”[⑥]、“博采欢谣，发为善颂”自然过渡，转入六合方位韵诗；赞文则以“伏愿上梁之后”的套话领起祈祷之辞；文末尾还以“皇帝万岁！皇帝万岁！皇帝万万岁！”三重呼号作结，显示出应用性文体结构的类型化套路。

[①] ［宋］柴望《崧山书院上梁文》，《全宋文》卷八〇二八。
[②] ［宋］陈之茂《明伦堂上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九十二，《四库全书》本 1353 册，第 608-609 页。
[③] ［宋］佚名《一拂先生祠上梁文》，《景定建康志》卷三一，《四库全书》本。
[④] ［宋］王安石《景灵宫修盖英宗皇帝神御殿上梁文》，《全宋文》卷一四二三。
[⑤] ［宋］王洋《南康鼓楼上梁文》，《全宋文》卷三八七七。
[⑥] ［宋］周必大《后殿上梁文》，《全宋文》卷五二〇五。

这种类型化的文体结构模式，在北宋前、中期上梁文中普遍使用，特别是朝廷应制的宫殿上梁文，几乎不脱此种套路。这一类型化的思维模式和文体构架的形成，正是上梁文作为应用性文体的必然要求，也是上梁文创体时期的重要过程。

（三）铺陈夸饰，营造乐景

宋代上梁文中所描写的建筑，不仅是客体对象，更是文人寄托美好祝愿的载体，是经过美化后的理想化的艺术形象。宋代文人在上梁文中大量运用巧妙的虚构、大胆的夸张、跨越时空的想象和铺陈藻饰的笔法，构建自以为完美的建筑类型，反映出趋吉避凶心理下的一种普遍创作特点。宋代文人极力摹状理想化的建筑类型：写宫殿的宏伟雄壮则“步櫚翼展，盖瓦鳞差。鸱尾对张，一洗郁攸之气；虹梁双举，载严壮丽之威”[①]；写寺观的瑰奇峭拔则“俄惊轮奂之新，栋宇翚飞，榱题山立。众称尽美，岂但苟全。似仙家官府之雄，疑神运鬼功之速”[②]；写府第的深幽华美则“隆栋华榱，拱星辰于北阙；画桥朱阁，通花萼于南楼。敞曲观于招贤，辟侧门而通禁”[③]等等，充分地显示出类型化描写堆砌华藻、铺排严整的特点，并形成偏好侈丽闳衍的审美风格。这种类型化的铺写还体现在颂赞社会背景和描写建筑活动等方面，如以比喻手法摹写江山壮丽、物产丰饶、人杰地灵，曰：“龙蟠虎踞，奠昭形胜之区；地辟天开，郁起帝王之宅”[④]；又如以夸饰笔墨描写上梁仪式的盛大场面，“散金钱而满地，堆饼饵以如山。卮酒彘肩，盈樽满案。极量而饮，应不羡于单醪；实腹而餐，固如填于巨壑。”[⑤]究其根本，宋代上梁文铺陈藻饰的类型化描写，正是由“颂祷之意”这一基本功能决定的，它最大限度地满足了文人表达美好愿望的根本需求。

除了借用铺采摛文、写物图貌的赋体手法来创造类型化的形象，宋代文人还善于构想和美意象、营造乐景。宋代上梁文中大量运用想象和联想，描绘未来生活的美好蓝图，营造惬意祥和的美好意境，抒发即将迁入新居的欢愉之情。尤其是韵诗部分，大都抒写清新明快或恢弘壮丽的意象，充溢着吉祥喜庆的欢快气氛，集中地展示出文人对美好生活的追求和向往。从意象的类型来看，大致分为两类：一是虚构奇幻的意象，如王禹偁《单州行宫上梁文》韵诗意象纷繁华丽，大量出现传说中寓意吉祥的词语，如“仙驾”、“奇兽”、“天仗”、“神光”、“瑞彩祥烟”、“丹凤黄麟”等，这些奇幻华美的组合，令人联想到宫殿的宏大和祥瑞气势。二是自然生活的意象，如程俱《山居上梁文》韵诗意象质朴鲜明、单纯明净，既有清新绮丽的自然意象，如“啼鸟”、“百花”、“桃李”、“飞泉”、“烟霞”等；也有温馨美好的生活景物，如“桑径”、“柴门”、“茅茨”、“田畴”等，营造出一派安逸祥和的田居风情。

此外，宋代上梁文中常常巧用色系词汇修饰文句，烘托吉庆祥和的上梁仪式气氛，其中尤以明亮调子的色系为多，如红、绿、紫、蓝、黄、白等。这些丰富多彩的色系词汇，不仅增加了文句的表现力和审美效果，而且有利于营造轻松愉悦、舒适自然的和美气氛。如描写

[①] ［宋］周必大《修盖射殿门上梁文》，《全宋文》卷五二〇五。
[②] ［宋］吕贵克《天庆观上梁文》，《全宋文》卷四二三〇。
[③] ［宋］陈克《皇子嘉王府第上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九二，《四库全书》本1353册，第608-610页。
[④] ［宋］陈克《建康府行宫上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九二，《四库全书》本1353册，第599-600页。
[⑤] ［宋］杨亿《开封府上梁文》，《全宋文》卷三〇三。

建筑则“青户红窗”[①]、“碧瓦朱甍”[②]，叙写园圃山林则“绿水护田，青山排闼……碧桃种露，红杏栽云”[③]，“波光碧玉日射红，春到柳条金色嫩……衡峰云碧净潭潭……坐看青色胜于蓝。”[④]这些明亮浏丽的色系词语，从感官层面展示出创作主体喜悦欢快的情感，有利于营造吉庆的仪式气氛。

（四）方位意象，寓指明确

方位是人类最初认识世界的重要内容和必要手段，是表述地理位置概念的词语。然而，在中国古代的语言体系中，方位词不单纯是表示方位空间概念，更有着丰富的引申意义。中国古代传统建筑对方位文化历来颇有考究，宋代上梁文中的六合方位韵诗，则是方位文化的集中体现。这种缘于建筑民俗的方位韵诗，在其他文体中很难见到，是上梁文文体所特有的一种体式。韵诗最大的特点是从六个方位展开想象，对天、地、人三维空间所包孕的万物进行颂赞，大量运用典型的方位意象，使各句韵诗颂赞的主旨与该句方位词所寓指的文化内涵相符，体现出高度类型化的创作倾向。

东方是太阳升起的地方，也是百川汇集的方向。在东方位韵诗中出现最频繁的意象为“日”、“海”，如“日出三竿照海红”[⑤]，“日转九幽终出海”[⑥]等。从五行指向来看，“木居东方而主春气”[⑦]，故韵诗中又常出现与“春”相关的意象，如“声随雷鼓转春风”[⑧]，“梦到华胥春睡足”[⑨]等。从褒贬色彩来讲，东象征着吉祥、尊贵，故而用以寓指君主，如“圣主迎阳坐禁中。明似九天升晓日，恩如万国转春风。”[⑩]将君主的圣明和恩德比作太阳和春风，充分体现了东方位尊的传统观念。

西字本义是鸟入巢息止，西方位诗中引申为表现黄昏时分的景象，如“落日投林急鸟栖”[11]、“万里岷峨晚照低”[12]等。从古代星占文化来看，《天官星占》曰：“太白位在西方，大将之象也。”[13]因此，“太白”常成为代表西方的意象，如“河汉昭回太白低”[14]、“瀚海兵销太白低”[15]等。从五行阐释来看，“西，迁也，阴气迁落物，于时为秋”[16]，故西对应秋天，如“虚堂秋入雨凄凄”[17]，“云合秋空映彩霓”[18]等，表现出秋天肃杀清冷的景象。

[①]［宋］邹浩《上梁文》，《全宋文》卷二八四八。
[②]［宋］程敦厚《北岳景岘门上梁文》，《全宋文》卷四二八九。
[③]［宋］姚勉《秋山上梁文》，《全宋文》卷八一四五。
[④]［宋］胡宏《碧泉书院上梁文》，《全宋文》卷四三九二。
[⑤]［宋］苏轼《海会殿上梁文》，《全宋文》卷二〇〇四。
[⑥]［宋］陈克《建康府行宫上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九二，《四库全书》本 1353 册，第 599-600 页。
[⑦]［汉］董仲舒《春秋繁露・五行之义》卷十一，上海古籍出版社 1989 年版。
[⑧]［宋］王洋《南康鼓楼上梁文》，《全宋文》卷三八七七。
[⑨]［宋］周紫芝《草庐上梁文》，《全宋文》卷三五三四。
[⑩]［宋］王安石《景灵宫修盖英宗皇帝神御殿上梁文》，《全宋文》卷一四二三。
[11]［宋］孙觌《西徐上梁文》，《全宋文》卷三四九九。
[12]［宋］张栻《春风楼上梁文》，《全宋文》卷五七四八。
[13] 引自高步瀛《唐宋文举要》下，上海古籍出版社 1982 年版，第 1628 页。
[14]［宋］陈克《建康行宫大殿上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九二，《四库全书》本 1353 册，第 599-600 页。
[15]［宋］王安石《景灵宫修盖英宗皇帝神御殿上梁文》，《全宋文》卷一四二三。
[16]［汉］董仲舒《春秋繁露・五行之义》卷十一，上海古籍出版社 1989 年版。
[17]［宋］陈之茂《明伦堂上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九十二，《四库全书》本 1353 册，第 608-609 页。

南方向阳，主夏气。在南方位诗中代表夏季的意象是“薰风”，如“薰风新令欲宜蚕”[①]，“一枕薰风睡正酣”[②]等。在五行定义里南方属火，火克木，而中国古代建筑大多以木架构为主，故上梁文中特别运用五行生克的法则，在南方位大量使用“水潭”的意象，如“澄江横练月窥潭”[③]，“南江古木荫回潭”[④]等，既营造出清凉的意境，又达到以水胜火的目的。此外，中国古代星相学认为，出现于南方天空的白虎参星与南极老人星象征昌寿平安，故韵诗中常借以表现祈颂之意，如“祝君长与老人参”[⑤]，“崇寿峰高碧落参，望极瞻星长祝筭”[⑥]等。

北方位诗中最具代表的意象是“北极星”，因其特殊的定位和导向作用，在韵诗中往往被用来称颂以封建王权为核心的君臣关系，如“有类众星环北极”[⑦]，“错落众星高拱极”[⑧]等。在中国古代，由于汉族长期以中原地区为主建立政权，并经常与北方地区少数民族发生冲突，故在北方位诗中常常出现与边塞战争、国家安危等相关的内容，如“匈奴逃遁空砂碛。茫茫绝漠胡无人，待上阴山重刻石”[⑨]，以雄浑苍劲的笔力，表现出驱除外敌、收复失地的坚定信念和必胜信心。

上方位诗主要描写星、月等与天空相关的意象，一方面从仰视的角度展现建筑物的雄壮奇丽，另一方面又为诗歌增添了神秘玄幻的色彩，如“挥斧轻裁宝月团，乘槎稳泛银河浪”[⑩]等。此外，上方位诗中还借用中国古代哲学的范畴，如“乾卦”、“大壮”等，以表现宇宙之精微博大，如“栋宇规模标大壮”[11]，“太极端门法乾象”[12]等；又或以“太虚”的意象，如“寥廓太虚含万象”[13]，“心与太虚元一样”[14]等，展现内心精神世界的虚旷。

下方位诗所表现的并非是方位意义上的下方景物，而是重点关注与人们的现实生活紧密相关的内容。其中，有许多描写村居农耕生活的场景，如“勤政劭农岁多稼”[15]，“今年米熟无高价”[16]等，朴实自然地表达了民安物丰的美好祈愿，充满了浓郁的生活气息。中国古代以农耕经济为基础，“社”不仅是一种社会组织形式，也代表了与之相关的一系列宗族及民

---

[18] ［宋］熊克《玉仙堂上梁文》，《全宋文》卷五〇〇八。
[①] ［宋］陈克《平江府譙門上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九十二，《四库全书》本 1353 册，第 603-604 页。
[②] ［宋］辛弃疾《新居上梁文》，《全宋文》卷六二一七。
[③] ［宋］洪适《楚望楼上梁文》，《全宋文》卷四七五一。
[④] ［宋］苏轼《白鶴新居上梁文》，《全宋文》卷二〇〇四。
[⑤] ［宋］黄定《溪东祠宫上梁文》，《全宋文》卷六二六四。
[⑥] ［宋］黄定《龙溪桥上梁文》，《全宋文》卷六二六四。
[⑦] ［宋］欧阳修《醴泉观三门上梁文》，《全宋文》卷七六二。
[⑧] ［宋］朱熹《同安县崇经史阁上梁文》，《全宋文》卷五六九〇。
[⑨] ［宋］杨亿《开封府上梁文》，《全宋文》卷三〇三。
[⑩] ［宋］熊克《玉仙堂上梁文》，《全宋文》卷五〇〇八。
[11] ［宋］欧阳修《醴泉观三门上梁文》，《全宋文》卷七六二。
[12] ［宋］陈克《建康府行宫上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九二，《四库全书》本 1353 册，第 599-600 页。
[13] ［宋］熊克《玉仙堂上梁文》，《全宋文》卷五〇〇八。
[14] ［宋］方岳《工部草堂上梁文》，《全宋文》卷七九一一。
[15] ［宋］陈克《建康行宫大殿上梁文》，《五百家播芳大全文粹》卷九二，《四库全书》本 1353 册，第 602-603 页。
[16] ［宋］崔鷗《巨舰上梁文》，《全宋文》卷二七七九。

俗活动。在下方位诗中“社”是出现频率较高的一个字，如“元老归功安庙社”[①]，“二十三生本同社”[②]等。

由此可见，宋代上梁文的类型化特征根深蒂固地存在于文体的基本形态之中，并随着文体的发展而日趋成熟，从而成为上梁文创作的“定式”，为后世上梁文的发展奠定了基础。这种类型化的创作倾向是文体功能决定文体形态及表现方式的结果，它反映了上梁文创体时期在内容、体式及表现手法等方面的选择和变化。在这种固定的创作模式下，宋代上梁文形成了区别于其他文体的相对独立的文体特色，实现了其作为应用文体的社会效用。

二、个性化的发展

类型化创作倾向为上梁文提供了创体可能，却也带来了文体结构僵化、表现手法雷同和文体功能单一等缺陷。这在一定程度上使上梁文陷入了应用性文体的刻板模式之中，限制了文体的自由发展。在宋代文人的大胆革新之下，上梁文突破了应用性文体格局和类型化创作方式的束缚，在文体功能的拓展、文体体式的变化和表现手法等方面呈现出个性化发展的趋势。这类不拘格套、独抒性灵的宋代上梁文，为上梁文的自由发展开辟了道路。

（一）以文为戏，抒情自娱

宋代上梁文的个性化发展首先表现在其文体功能的拓展与创新上，一方面传统的祈福赞颂类型的上梁文继续得到发展；另一方面，随着创作主体层面的扩展，大批无官职的自由文人群体也积极参与上梁文的创作，他们“以文为戏”借上梁文抒发自我情怀，或追忆往昔、壮心不已，或戏谑自嘲、聊以自慰，或纵情山水、乐以忘忧。这种以表情达意为主旨的个性化创作倾向，突破了上梁文应用文体单一、狭窄的祈福颂赞功能，极大地发挥了抒情和文学审美功能。

北宋初、中期的上梁文大都是由朝廷馆阁、翰苑学士等依循“定式”而作，具有浓厚的公文色彩，类型化创作倾向十分明显。北宋后期，随着宋王朝国力的衰退和朝野党争的激烈，宋初文人复兴盛世的锐气和宏图大志已丧失殆尽，大部分文人的政治理想极易破灭，个人价值无法实现。在道、释思想的影响下，许多文人转而隐逸山林，避祸保身，以寻求精神的自由和个性的舒张。在这种情形下，一类以叙亭台池圃之野趣的文人宅第上梁文，从僵化呆板的类型化创作模式中脱颖而出，另辟蹊径，自成体派，使宋代上梁文的发展为之光景一新。

苏轼《白鹤新居上梁文》首开先河，借上梁文叙写居隐情怀，为宋代上梁文开辟出一条个性化的道路。胡仔《苕溪渔隐丛话》云：“东坡作《惠州白鹤新居上梁文》，叙悲居之趣。盖以文为戏，自此老启之也。其后叶少蕴（梦得）作《石林谷草堂上梁文》，孙仲益（觌）作《西徐上梁文》，皆效其体格，然不能无优劣矣。”[③]自苏轼以后，借上梁文抒一己情怀，发一时兴叹之风渐起。许多辞官归里的文人和隐士都借书写上梁文标榜自我个性，排遣仕途

[①] ［宋］黄庭坚《靖武门上梁文》，《全宋文》卷二三四〇。
[②] ［宋］孙觌《金山大殿上梁文》，《全宋文》卷三四九九。
[③] ［宋］胡仔，《苕溪渔隐丛话》后集卷三十，人民文学出版社 1984 年，第 190 页。

失意和忧闷之情，从而达到怡情自乐、纵情骋怀的目的。据笔者依《全宋文》统计，自苏轼《白鹤新居上梁文》到南宋文天祥《山中堂屋上梁文》止，共计约六十余篇文人自叙居隐之趣的上梁文，占整个宋代上梁文数量的三分之一强。许多出名的文士如张耒、孙觌、范成大、杨万里、辛弃疾、刘克庄等，都有此类上梁文佳作传世。这类上梁文的社会性功用明显减弱，而个性化的娱情功能得以彰显，其文体功能由普遍的颂赞祈福转变为文人个性化的自我抒发，体现出应用性文体特征向文学性的转化。《齐东野语·乔文惠晚景》云："乔文惠行简，嘉熙之末，自相位拜平章军国重事，年已八袠矣。时皆以富贵长年羡之，而公晚年子孙沦丧，况味尤恶。尝作上梁文云：'有园有沼，聊为卒岁之游。无子无孙，尽是他人之物。'……闻者怜之。"[①]而方岳则在与友人书信中称其所撰上梁文"实传丑辄，往奉一笑"[②]，可见，这类以抒情见长的上梁文已经摆脱了纯为祈福祝颂的传统功用，成为文人宣泻情感、聊以自娱的文体样式。尤其是南渡以后的文人宅第上梁文，更是不拘一格，自铸伟辞，破体创新，呈现出极其丰富的个性化色彩。

（二）不拘格套，自由灵活

宋代是文体形式大变革、大融合的时期，许多传统文体的体式和艺术特征都出现了新的变化。宋代以后，破体为文成为一种风气：以文为赋、以文为四六、以文为诗、以诗为词、以古为律等在在可见。[③]受"破体为文"风气和古文运动影响，宋代上梁文的结构布局和文体体式也不断被打破、被创新，从而成为个性鲜明、活泼自然的文学样式。这种体式格局的变体革新，为宋代上梁文的发展带来了新生力量，体现了"破体为文"在传统应用文体上实践的结果，同时也表现出宋代文人在创作形式上追求自由化、个性化的文学精神。

首先，随着文体功能向"重情"方向拓展，宋代上梁文的行文布局产生了明显变化：以叙讲缘由、颂赞功德、赋写建筑风物为主要内容的序文，一变而为自喟平生、张扬个性、寓情于景的抒情散文；而方位韵诗淡化了方位风水的寓指涵意，更注重诗歌的整体"气势"和"意蕴"美；赞文则一改祈语罗列的旧貌，以风趣平实的聊陈心愿，代替祈祷式的呼告，增添了个性化的情趣。宋代上梁文的结构内容和行文风格的革新，适应了娱情化功能的需求，增强了上梁文文体的文学表现力。

以辛弃疾《新居上梁文》为例，序文开篇即打破描山摹水的套路，代之以直剖心迹的人生感喟，借"百万买宅，千万买邻"[④]和"一年种谷，十年树木"两句成语作典，表明其向往居隐之乐的畅达心境。通过独白式的自扪自省，道出归隐缘由，可谓别出心裁、不循常规。作者试图通过自述生平，追忆往昔建功立业、意气风发的韵华岁月，以展示文韬武略的英雄本色。继而叙写退仕归隐的林泉之趣，用语平淡，造境清雅脱俗，以寓情于景、情景交融的手法，生动地勾勒出清新质朴的田园风光，表达了回归自然后逍遥、畅快的心情。韵诗以平易朴拙之语，将身在草泽、心系家国的忧闷和报国无门的怅惘之情，转化为退居山林后的释

[①] ［宋］周密《齐东野语》卷五，中华书局 1983 年版，第 87 页。
[②] ［宋］方岳《答洪宗諭》，《秋崖集》卷二十八，《四库全书》本。
[③] 吴承学《中国古代文体形态研究》，广州，中山大学出版社 2000 年，第 362 页。
[④] ［宋］辛弃疾《新居上梁文》，《全宋文》卷六二一七。

怀自若，清淡之中豪气不除，凸显其宏放不羁、豪放疏散的个性特点。赞文简洁地直陈“早收尘迹，自乐余年”的人生态度，与其说是祈愿，倒不如说是一种淡泊闲散的雅士情怀的坦露。在创作思路上，此文完全摆脱了上梁文创作的陈规俗套，文中几乎略去了建筑场面及上梁仪式的描写，而以直抒胸中志趣的肆意发挥为主，突出创作主体的个性情感色彩，不谛为一篇“吟咏情性”的绝妙小品。

宋代上梁文各部分之间的转换也更加自然，特别是从序文到韵诗的过渡，常常用活泼风趣的文句打破“式举修梁，敢陈善颂”[①]等套话，用语新颖，别具风格，展现出丰富的个性化色彩。如“共此百家之聚，来同一笑之欢”，[②]“聊题六伟之词，以资一笑之噱”[③]，语调明快，给人以轻松、欢娱之感。又如“咨尔山灵，听予野颂”[④]、“乃为巴唱，以相梓人”[⑤]、“述我情怀，寓诸歌咏”[⑥]，则大有不拘格套的豪拓之气。更有“虽不上言，何妨下笔”，[⑦]“无梁可举，有句堪得”[⑧]之类的俳谐之语，趣味无穷，令人耳目一新。

其次，宋代上梁文的语体句式也愈趋自由多变，这种变化主要集中在序、赞部分骈文散化和韵诗的语体句式等方面。宋代上梁文确立了“首尾俪语，中陈六诗”的基本体式，然而，受古文运动影响，宋代上梁文中以骈文书写的序、赞部分，也呈现出寓散于骈、骈散结合的新体四六的特点。首先，宋代上梁文的序、赞部分常常夹杂多字句或单行散句，喜用长联、散体长对入文，打破了传统四六骈俪偶对为主导的体式格局。其次，随着佛教文化影响的进一步加深和佛赞经文的广泛传播，原先只存在于上梁文韵诗部分的“三三七”、“三三四”等经文句式，开始出现于宋代僧侣创作的寺院类上梁文的序、赞部分，如释居简《碧云藏殿上梁文》[⑨]等。随着宋代文学与寺院文化交流的逐渐加深，宋代文人也喜好借用一些佛家赞语，增加文章的禅趣和个性化色彩。到南宋时期，在文人宅第上梁文中，以经文句式入序、赞的现象已相当普遍，如刘克庄《建阳西斋上梁文》[⑩]、文天祥《山中堂屋上梁文》[11]等。骈散结合的行文方式，大大扩展了文句的内容，长短相间的句式组合，使文章在视觉效果上形成参差错落的美感，具有富于变化、张驰有度的韵律，而散文气势贯穿于骈偶之中，更有利于个性化情感的倾吐和渲泻。

从韵诗语体句式的变化来看：首先，“儿郎伟”原本作为上梁文中一种增强语体气势，丰富韵文音节的标志性符号性语言存在，一般用于领起全文或韵诗。而个性化的文人宅第上梁文中“儿郎伟”的使用均无固定的规律可循，“抛梁”一词也往往被省略，洪适《容膝斋上梁文》[12]中还出现了以“斋之×”代替领起韵诗的现象。其次，以“儿朗伟”、“抛梁”、方

[①] ［宋］姚勉《惠政桥上梁文》，《全宋文》卷八一四五。
[②] ［宋］孙觌《马迹上梁文》，《全宋文》卷三四九九。
[③] ［宋］聂子述《新居上梁文》，《全宋文》卷六七一〇。
[④] ［宋］方岳《茧窝上梁文》，《全宋文》卷七九一一。
[⑤] ［宋］刘克庄《建阳西斋上梁文》，《全宋文》卷七六六〇。
[⑥] ［宋］张栻《春风楼上梁文》，《全宋文》卷五七四八。
[⑦] ［宋］洪适《容膝斋上梁文》，《全宋文》卷四七五一。
[⑧] ［宋］方岳《归来馆上梁文》，《全宋文》卷七九一一。
[⑨] ［宋］释居简《碧云藏殿上梁文》，《全宋文》卷六八一七。
[⑩] ［宋］刘克庄《建阳西斋上梁文》，《全宋文》卷七六六〇。
[11] ［宋］文天祥《山中堂屋上梁文》，《全宋文》卷八三二二。
[12] ［宋］洪适《容膝斋上梁文》，《全宋文》卷四七五一。

位词组合领起的“三三七七七”体的六合方位韵诗，本是上梁文最为典型的规范体式。然而，随着宋代上梁文的个性化发展，这种“三三七七七”的标准韵诗体式也产生了各种变体。其中，简化句式的排列有“三四四”体，如石介《南京夫子庙上梁文》的韵诗完全打破了规范体式，自创新体地借用传统四言诗的体式，采用《诗经》重章叠句的句式组合，形成回环往复的情感效果，大大加强了诗句的抒情力度，突显了创作主体强烈的自我表现意图。与此类似的还有“一五五五”体[①]、“一四四四”体[②]等变化体式。另一类则以扩展字句为特色，如黄裳《三清殿上梁文》别出心裁地将七绝诗体引入上梁文韵诗之中，省略“儿郎伟”而成为“三七七七七”体句式，尤为有趣的是，他别出心裁地在韵诗中增加了“抛梁中”领起的诗句，创造了文学史上第一篇、也是唯一的一篇“中陈七诗”的上梁文。

可见，随着创作水平的不断提高，宋代上梁文的体式也呈现出更加个性化的趋势。这种对音韵节律、句式组合等艺术审美形式的追求，体现出宋代文人“以文为戏”的创作观念，展示出宋代上梁文超越应用性文体的审美价值所在。

（三）嘻笑怒骂，以哀衬乐

宋代上梁文的个性化发展极大地强化了上梁文的情感表现功能，在“重情”、“重理”的创作心理下，宋代文人把自我的真情实感熔注到上梁文中，或以讽刺调侃之笔揭露仕途险恶，或以诚挚肺腑之言针砭时弊、促人警醒。如方岳《归来馆上梁文》用风趣幽默的笔墨勾画出官场百态，文章开篇即以诙谐的口吻述写归隐之由，文曰：“鼻吸三斗醋，方是能官；眼空四海人，故应归隐”[③]，此处用大众化的街巷俚语尖刻地讽刺了官场中的谀臣嘴脸，对比映衬出了文人清高倔傲的雅士风范，而欲仕不能的怨忿也随之化作一笑之谈。继而用通俗贴切的比喻，生动形象地揭露了官场争斗的凶险，曰：“真一强项，动是撩虎头而编虎须；凡三折肱，几欲寝吾皮而食吾肉。曾不沮悔，或相惊嗟。” 用语俏皮生动，比喻奇巧新颖令人叫绝，把文人身在仕途却如履薄冰的惊惧心态描绘得惟妙惟肖。又如胡宏在《碧泉书院上梁文》中肆意畅言，锋芒直指官学弊端，强烈批判了以科举为目的的官学教育，指出正是这种严重背离孔孟之道的场屋俗学，导致了“斯文扫地，邪説滔天。愚弄士夫如偶人，驱役世俗如家隶” [④]的恶果。这些直露不迂的个性化表白，展现了宋代文人狂放疏宕的性情，极大地增强了上梁文的抒情、议论的色彩。

在古文运动的影响下，宋代上梁文朝着“平近浅易”、贴近社会生活的方向发展。一些关注社会现实的上梁文打破了以理想化的类型营造乐景的范式，通过陈述民生疾苦或描写世风不振的颓败景象，以过往之哀景映衬今昔之欢愉，展望未来之美好理想。如姚勉《惠政桥上梁文》中描述当地建桥以解百姓水患之苦，曰：“伏以造舟为梁，已阅数百年之苦，……然当春夏久雨之积，适为川谷百流之交。巨浸稽天，小舟断渡，河既难于填鹊，民或至于为鱼，居人病之。”[⑤]表现出作者对民生疾苦深挚的关切之情，从而也体现了宋代文人关注现实世界，

① ［宋］刘学箕《五峰新居上梁文》，《全宋文》卷六八六〇。
② ［宋］方岳《归来馆上梁文》，《全宋文》卷七九一一。
③ ［宋］方岳《归来馆上梁文》，《全宋文》卷七九一一。
④ ［宋］胡宏《碧泉书院上梁文》，《全宋文》卷四三九二。
⑤ ［宋］姚勉《惠政桥上梁文》，《全宋文》卷八一四五。

心系百姓安危的忧患意识。又如柴望《崧山书院上梁文》、朱熹《同安县崇经史阁上梁文》都痛心疾首追述了儒道衰败、校舍残破的凋零局面，再转而写书院落成的愉悦，哀乐相衬，更加催人奋进。这种以哀衬乐的创作手法，还常常出现在许多抒发归隐情怀的上梁文中，如苏轼在《白鹤新居上梁文》中借叹迁谪之悲凉，伤故乡之辽邈，发超旷之情怀，这种先悲后旷的情感变化过程，更能突出文人疏宕超脱的个性风采。

（四）以俗为雅，风格多样

随着宋代上梁文的个性化发展，上梁文也逐渐走出了应用性仪式文体的圈囿，焕发出自由的生机和活力。宋代上梁文中大量使用俗语俗词，生动地描写鲜活的村居片断和场景，为文章增添了浓郁的生活气息，如周紫芝《草庐上梁文》序文云："浮家泛宅，送日月於江湖；卖剑买牛，追鸡豚于里社。……结茅屋之数椽，着褐裘之一老。下临无地，高占层邱。草树冥蒙，烟云变灭。买田三顷，常思水耨而火耕；有宅一区，且作山栖而谷汲。薄种篱边之菊，更求江上之桤。入则鼓琴以自娱，出则抱瓮而立灌。"[①]用语直白浅近，悉照村居生活的原貌娓娓道来，笔触所及从里社鸡豚、结茅筑屋到篱边种菊、田间灌种，无不生动地展示出乡居生活的充实与乐趣。

宋代文人擅于表现自我，张扬个性。许多文人宅第上梁文中均有直抒胸臆、坦陈直露、不假雕饰的佳句，用语生动且极富个性化色彩。如聂子述《新居上梁文》曰："归去来兮，只欲安身于容膝；聊复尔耳，可能无地火晒裈。"[②]用语诙谐戏谑，生动形象地描绘出文人居所狭小、生活清贫的景象，同时又充分地表现出文人旷达豪放的情怀。又如刘克庄《徐潭草堂上梁文》曰："全而生，全而归，不辱先人之训。""命乃在天，死便埋我。"[③]其语不讳生死，充分地展示出笑对人生的畅达情怀。其《宜休堂上梁文》更是出语疏狂，令人忍俊不禁，文曰："昔常衡千虑，未免切老婆心；今不挂一丝，自然现寿者相。"[④]文辞虽显粗鄙不雅，然其旷然坦荡足令人称绝，可谓即俗即真、大俗大雅。

个性化的创作倾向必然带来文体风格的多样化，上梁文文体风格除了受建筑物使用功能的限制外，更多的表现为创作主体情感和意志的个性化抒发。如同样描写寺院的上梁文，释道璨的《感山依云阁上梁文》[⑤]风格平淡冲和，展现出寺观宁静的和谐之美；而孙觌的《金山大殿上梁文》[⑥]则意象纷繁，色彩瑰丽，给人以奇崛险怪的美感，两相比较，前者偏于平淡的阴柔美，而后者更倾向于雄奇的阳刚美。又如同是文人宅居上梁文，姚勉的《秋山上梁文》[⑦]与刘克庄的《徐潭草堂上梁文》则风格迥异，前者文风华丽丰缛，不失儒士退而不隐之豪情；后者语言质朴清丽，充溢着疏散狂放的文人野趣。宋代上梁文艺术风格的多样化，充分展示了上梁文的文学审美价值，也反映出宋代文人求新求变的文学创作观念。

[①] ［宋］周紫芝《草庐上梁文》,《全宋文》卷三五三四。
[②] ［宋］聂子述《新居上梁文》,《全宋文》卷六七一〇。
[③] ［宋］刘克庄《徐潭草堂上梁文》,《全宋文》卷七六六〇。
[④] ［宋］刘克庄《宜休堂上梁文》,《全宋文》卷七六六〇。
[⑤] ［宋］释道璨《感山依云阁上梁文》，《全宋文》卷八〇八七。
[⑥] ［宋］孙觌《金山大殿上梁文》,《全宋文》卷三四九九。
[⑦] ［宋］姚勉《秋山上梁文》,《全宋文》卷八一四五。

三、类型化与个性化之关系及其意义

从表现方式看，类型化以模拟的套路为文定式，而个性化恰恰体现出对旧有体制的突破，两者看似对立矛盾、互不相容。然而，就宋代上梁文的演进历程来看，类型化倾向主要集中于宋初应用性公文体例的上梁文中，特别是朝廷应制及地方官衙上梁文，以体式规范、应用性强为特点；随着宋代上梁文的发展，个性化的自由因子在创作中不断涌现，“以文为戏”的上梁文异军突起、蔚然成风，并逐渐受到文人的喜爱，成为宋代后期上梁文的主要创作趋势。类型化强化了上梁文的应用功能，并形成了与之相符的相对稳定的、规范的文体形态，而个性化则拓展了文体的抒情功能，是在类型化的“定式”基础之上的创新和突破，并使之成为集应用性与文学审美性于一体的、别具特色的文体形态。可见，类型化与个性化二者并非相悖相离、互不相容，而是矛盾统一地共同推进上梁文文体的成熟发展。从某种意义上而言，类型化可视为上梁文的立体之法，其结果是形成规范的“正”体；个性化则是文体发展到一定阶段后的“破体为文”，在其作用下产生出了各式的“变”体。“正”体的上梁文以满足社会生活实际需求为根本目的，突出了文体传统的基本应用型功能，体现出作为民俗应用文体的典型特征；“变”体的上梁文则更多受到创作主体情感和审美心理的影响，以展示主体自我意识为主旨，呈现出文人抒情文体的个性色彩。

从文体演进的角度来看，类型化是新文体产生和得以发展的关键，它确立并规范了文体的基本形态，是文体由非体裁到体裁的重要阶段，由此而来的“尊体守正”观念，正是对类型化“定式”规范的严格遵守；个性化则代表着文体由此体裁向彼体裁的突破和转型，在这种“破体新变”的过程中，原有的文体样式得以逐渐丰满、完备甚至变形，而文体功能也因此而获得新的拓展。文体演进过程中“正”、“变”二体，既各有所长、各行其道，又长期共存的历史事实，正是类型化与个性化表现方式相互影响、相互渗透的结果。由此可见，中国古代“文体正变”观念下的“尊体”与“破体”，实质上即是类型化与个性化创作倾向在文体形态上的不同表现，二者犹如树木的主干和枝叶，沿着不同方向发展而实则一脉相承，从而使文体获得蓬勃的生命力。这或许也可看作是中国古代文体产生、发展、变更过程中必然存在的一种基本规律。

词体生成的文学、音乐基础

暨南大学中文系　　邓乔彬

我国的古代文学始于诗歌。较之其他文明古国，我国诗歌重在抒情，而不像希腊、印度之以叙事为主。在古代诗歌漫长的发展历程中，由于诗与乐的离合变化，齐言与杂言之更替，造就出诗体的代兴。经先秦、两汉、魏晋南北朝的发展，到唐代，诗歌各体皆盛，五七言近体更达到高峰，一种倚声而作的曲子词也应运而生，是为后世所称之词。

词本名曲子，后来才称为词。王重民先生《敦煌曲子词集·叙录》指出："是今所谓词，古原称曲子。按曲子原出乐府，郭茂倩曲子所由蜕变之乐府为'杂曲歌辞'，或'近代曲辞'……是五七言乐府原称词（即辞字），或称曲，而长短句则称曲子也。特曲子既成为文士摛藻之一体，久而久之，遂称自所造作为词，目俗制为曲子，于是词高而曲子卑矣。"词之名既出，虽别称仍多，如曲子词、歌曲、乐章、乐府、近体乐府、寓声乐府、琴趣等，但约定俗成，其名自立，且从广义的诗歌中独立而出，而尤盛于宋。王国维以之与此前的楚辞、汉赋、六朝骈文、唐诗，此后的元曲并列为"一代之文学"。且不论此说是否遮蔽了其他文体的成就，是否为学界所公认，而由唐至宋，词的艺术水平之发展，确实是不争的事实，在这一意义上，以词为宋的"一代之文学"并无不妥。

词虽一代之胜，而作为古代诗史的一个链环，其由来不仅限于唐宋，观照其发展之由，应置于古代诗歌的流程中，且要在以下几方面关注影响其体式生成的基础和主要制约因素。

一　齐言与杂言的转换

汉语与西语的最大不同，在于表义而非表音，其开始于单音节的语言，决定了诗歌的主要民族特色[①]。随着语言的发展，双音节词汇渐多，汉语及其节奏影响了诗歌的体式，而尤见于句式由短而长的变化，也随之产生了齐言与杂言的不同。

我国古代诗歌在形式上的发展变化主要体现为齐言与杂言的转换。

最早的诗歌是以齐言为主而兼有杂言的。如《吴越春秋》卷九《勾践阴谋外传》所载的《弹歌》为二言："断竹，续竹，飞土，逐肉。"而《帝王世纪》卷二的《击壤歌》传为帝尧时期的歌谣，则为四言基础上的杂言："日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食。帝力于我何有哉！"又，《礼记》卷八《郊特牲》的蜡辞亦近之："土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。"此传为神农氏所作，虽不可信，但仍是早期歌谣。近似的还有《尧戒》："战战栗栗，日谨一日。人莫踬于山，而踬于垤"（《淮南子》卷十八《人间训》）。

早期歌谣多为齐言的四言，而实际上有的确为四言，如《康衢谣》："立我蒸民，莫匪尔

---

① 参拙著《古代文艺的文化观照》上编第六章第一节，上海教育出版社2003年版。

极。不识不知，顺帝之则”（《列子》卷四《仲尼》）；而有的则是三字句加上一个虚词，如《君臣赓歌》：“股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉。元首明哉，股肱良哉，庶事康哉”（《尚书》卷二《益稷》）；《卿云歌》：“卿云烂兮，糺缦缦兮。日月光华，旦复旦兮”（《尚书大传》卷下《虞夏传》）。

由于古歌谣有被后人改动或伪托的情况，故相较而言，殷墟发掘的商代卜辞更为可信。载于郭沫若《卜辞通纂》的《癸卯卜》其实就是一首诗：“今日雨？其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？”除第一句，皆每句五字，而除去表疑问的“其”字，则为一首四言诗。

自《诗经》以来，古代诗歌呈现出齐言与杂言的两次大转换。

《诗经》中产生较早的《周颂》，句式多未定型，是不整齐的，稍后的大小雅，句式变为整齐，逐渐定型，尤其《小雅》的不少诗篇与国风几无差别。风诗多重章叠句，反复歌咏，虽也有二、三、五、六、七、八言者，但基本以四言为主。由于《诗经》以国风为大端，也使句式之四言成为了与后世诗歌的显著区别。

《楚辞》自其前身的楚歌起，就与《诗经》不同，体式较多变。如《说苑·正谏篇》所载的《楚人歌》：“薪乎菜乎！无诸御己，讫无子乎！菜乎薪乎！无诸御己，讫无人乎！”为四言体，且重章反复，近于国风。而《论语·微子》所载的《接舆歌》：“凤兮凤兮！何德之衰？往者不可谏，来者犹可追。已而，已而！今之从政者殆而！”则为杂言。此歌在《庄子·人间世》中篇幅变长，且以四言为主，怀疑是经后人仿《诗经》作了改动。另一首《孺子歌》见于《孟子·离娄》：“沧浪之水清兮，可以濯我缨。沧浪之水浊兮，可以濯我足。”若除去“兮”字，则为五言诗。《楚辞》继承了《诗经》的四言体，又吸收了战国时期的散文句式，成为了杂言体。虽屈原早期所作如《橘颂》、《天问》为四言，《离骚》若除去“兮”字基本为六言，但《九歌》却长短参差，至宋玉《九辩》，更见错落变化。因此，《楚辞》总体上可认为是杂言诗。汉乐府以楚声为主要音乐来源，加以新声乐的因乐系辞，故以杂言为主。

由上可知，从《诗经》到汉乐府，是齐言转换到杂言的第一个周期。

汉代开始五言诗的创作后，从最初的“质木无文”，发展到如汉末《古诗十九首》那样的兼备文质，使得在重文而轻乐同时，诗歌又回归于齐言，自此成为了文人诗的主要形式。同时，杂言的乐府诗一直在继续着，历魏晋南北朝而至隋唐，皆如此。虽此期实际上存在着诗乐分（文人诗）与合（乐府诗）的现象，但可视作是齐言与杂言并存的时期。

自“永明体”产生以来，诗歌逐渐进入“近体”阶段，经隋唐两代，五律、五绝、七律、七绝遂成为诗歌的主要形式，而律、绝的成熟，则使得齐言诗的基本形式为之定型。唐人声诗在演唱中因出现声辞不等的现象，长短句随之出现，杂言歌辞也就逐渐演变为词，且大盛于宋。

此后，广义的诗歌因曲的兴起而再盛，无论是以北曲为音乐基础的元曲，还是以南曲为基础的南戏、明清传奇，都是杂言体。

虽诗之旧体代有作者，各体并行是不争的事实，但是，就宏观的发展而言，从古歌到《诗

经》而《楚辞》而乐府，是杂言到齐言、再到杂言的第一个转换周期；由汉代五言诗而唐代近体律绝，再到词曲，是齐言到杂言的第二个转换周期。第一个转换期近于循环中的发展，第二个转换期是回复中的上升。

唐宋词以杂言体出现在第二个转换周期的转折点上，在诗歌史上具有特殊的意义。

陆游为《花间集》所写的跋语云："唐自大中后，诗家日趣浅薄。其间杰出者，亦不复有前辈闳妙浑厚之作，久而自厌，然梏于俗尚，不能拔出。会有倚声作词者，本欲酒间易晓，颇摆落故态，适与六朝跌宕意气差近，此集所载是也。故历唐季五代，诗愈卑，而倚声者辄简古可爱。盖天宝以后，诗人常恨文不迨，大中以后，诗衰而倚声作。使诸人以其所长，格力施于所短，则后世孰得而议？"[①]此说道出了晚唐时期"本欲酒间易晓"的小词，在艺术的发展上"代雄"于诗的缘由、轨迹，"颇摆落故态，适与六朝跌宕意气差近"，应包括语言、句式等形式上的变化，因此，"诗衰而倚声作"也可以视为杂言诗歌较之齐言为优的演变结果。

长短句确实具有齐言诗歌所不备的优势，更能见出与人的情感节奏相对应的长处。如李白的《三五七言》诗："秋风清，秋月明。落叶聚还散，寒鸦栖复惊。相思相见知何日，此时此夜难为情。"由景而情，藉阶梯式的句式而递进上升，较之齐言，自有其所长。又如白居易和刘禹锡都曾为苏州虎丘的真娘墓题咏，白诗《真娘墓》云："真娘墓，虎丘道。不识真娘镜中面，惟见真娘墓头草。霜摧桃李风折莲，真娘死时犹少年，脂肤荑手不牢固，世间尤物难留连。难留连，易销歇。塞北花，江南雪。"刘禹锡《和乐天题真娘墓》云："薝蔔林中黄土堆，罗襦绣黛已成灰。芳魂虽死人不怕，蔓草逢春花自开。幡盖向风疑舞袖，镜灯临晓似妆台。吴王娇女坟相近，一片行云应往来。"沈德潜评白诗，以之"不著迹象，高于众作"，而以刘禹锡诗为劣[②]。其实，二人的优劣当在齐言与杂言：刘诗除了被沈德潜所讥的"芳魂虽死人不怕"外，还因此诗为七律，一韵到底，又无长短变化；而白诗以三字句开头，缓缓道来，主体部分为七言，数次换韵，由叙事转入抒情，又以三言句换韵拟物作结，给人以有馀不尽之感，故为优。

王世贞曾说："三百篇亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐而后有古乐府，古乐府不合俗而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。"[③]在这里，他道出了诗歌各体代兴的个中缘由，其中的"绝句少宛转而后有词"，主要当在齐言与杂言之别。刘永济先生对于词之因杂言而"代胜"，有一段精彩的论述：

> 诗自五言倡于汉代，七言成于魏世，一句之中杂有单偶之辞，气脉疏荡，已较四言平整者为优，然而错综之妙，变而未极。填词远承乐府杂言之体，故能一调之中长短互节，数句之内奇偶相生，调各有宜，杂而能理，或整若雁阵，或变若游龙，或碎若明珠之走盘，或畅若流泉之赴谷，莫不因情以吐字，准气以位辞，可谓极织综之能事矣[④]。

① 陆游《渭南文集》卷三十，中华书局 1976 年版。
② 以上见瞿蜕园《刘禹锡集笺证》第 1159 页，上海古籍出版社 1989 年版。
③ 王世贞《曲藻》，《中国古典戏曲论著集成》（四）第 27 页，中国戏剧出版社 1959 年版。
④ 刘永济《词论》第 5 页，上海古籍出版社 1981 年版。

所以，倘能本着进化观而不是复古观看待文学，歌诗之从齐言向杂言转化，由诗而词曲，应是发展、进步。对于词体形式的杂言，及其在齐言与杂言转换中的完成，应作以上之见。

二　雅乐与俗乐的兴替

我国古代文化的发展，似乎始终与庙堂文化及民间文化的两极对立统一相联系，表现在音乐上则是雅乐与俗乐的变化、兴替。

雅本通“夏”，指中国，即今中原地区。《荀子·荣辱》：“譬之越人安越，楚人安楚，君子安雅。”王先谦集解引王引之曰：“雅读为‘夏’，夏谓中国也。”其基本意义是“正”，如《诗序》所说：“言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也。”《荀子·儒效》：“道过三代谓之荡，法二后王谓之不雅。”杨倞注：“雅，正也。其治法不论当时之事，而广说远古，则为不正也。”

作为《诗经》“六义”，风、雅、颂的区别如宋郑樵《〈通序〉总序》所说：“风土之音曰‘风’，朝庭之音曰‘雅’，宗庙之音曰‘頌’。”周人尚礼，雅乐用于祭祀天地、神灵和祖先，以及宫廷仪礼、乡射和军事大典中，即“宗庙之音”与“朝廷之音”，也因此可以大致将“雅”“颂”视为雅乐（当然，并非绝对，尤其“小雅”难以雅乐概言之），而“风”作为“风土之音”当然是以俗乐为主。

荀子《乐论》认为，“乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。故曰：‘乐者，乐也。’君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。”这是儒家关于礼乐思想的重要表达。但是，从音乐的特点而言，“雅”虽正音，却如张世彬《中国音乐史论述稿》对其特点的归纳：一、以齐奏为主，二、曲调简单，三、节拍缓慢。因此，《淮南鸿烈》认为雅乐是“朱弦漏越，一唱而三叹，可听而不可快也。”随着春秋时期的“礼崩乐坏”，也出现了“郑声之乱雅乐”的现象。精于音乐的魏文侯（前446-前396在位）很典型地说出了他对雅乐与郑卫之音的不同感受：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。”当他就此向子夏求教何以然时，子夏并不能正面回答，而是引《诗经》的“德音”之说：“莫其德音，其德克明。”相反，郑卫之音则是“淫于色害于德”（《乐记·魏文侯篇》）[①]。所作的是价值判断，而非学术探讨。事实上，可见在音乐发展中的雅俗更替不是偶然发生的，因为就审美而言，雅乐的效果是不如俗乐的。

战国的音乐较之春秋时期有较大的发展，曾侯乙墓出土的编钟可证当时宫廷音乐的规模和水平，而诸多的文字记载（如“郢人善歌”等）则可见民间的音乐活动，屈原的《九歌》为南楚巫音的改造，其原始形态自是民间俗乐，因此，战国时期总体上呈现雅俗乐并进之势。

汉代乐府的音乐为“三声”：雅声乐，楚声乐与新声乐。因秦始皇坑儒灭典，乐经不传，六代庙乐，唯存《韶武》，故汉朝代立后，虽制雅乐，却已非古代面目。班固《汉书·礼乐

[①] 《礼记正义》卷三十九，《十三经注疏》1540页，中华书局1980年影印版。

志》云："汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官。但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义。"儒者叔孙通制定朝仪礼乐，使汉高祖"乃今日知为皇帝之贵"，而据《汉书·艺文志》，文帝时的乐人窦公，武帝时河间儒生，分有献乐与采乐之举，使雅乐得备。但是，比较起来，雅声乐仅是朝廷所奏，汉高祖本人在天下平定后，过沛，与故人父老相乐，醉酒作《大风歌》，令沛中童儿百二十人习而歌之，所歌为楚声之乐。高祖唐山夫人作《房中祠乐》，因高祖乐楚声，此作亦为楚声，孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名为《安世乐》。

在雅声乐与楚声乐之外，尚有新声乐，而新声乐之成缘于采诗。《汉书·食货志》言采诗制之缘由："冬，民既入，妇人同巷相从夜绩……男女有不得其所者，因相与歌咏，各言其伤……孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律以闻于天子，故曰王者不窥牖户而知天下。"《汉书·艺文志》以古言今，总结了采诗以观的政教功能："《书》曰：'诗言志，歌咏言。'故哀乐之心感，而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。"又说："自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。"其实在这一目的之外，立乐府尚有兴祠祀、夸侈心、享逸乐之旨意。《汉书·礼乐志》道及乐府或采四方歌谣、或取辞人新作，而李延年多作新声之事："至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也。祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵。有赵代秦楚之讴，以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。"又《李延年传》云："是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作为诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为新声变曲。""新声"之谓"变曲"，是因为李延年协律既承辞家旧制，又杂采各方歌谣，尤其是因胡乐（张骞通西域所传）而更造之，与周秦旧乐大异。

大体说来，三声之中，楚声与新声近于俗乐。在三者消长的过程中，"雅声古淡，不乐时耳，虽尚存肄，已同饩羊"[①]。因此，到东汉时期，竟然如班固《汉书·礼乐志》所说，是"郑声施于朝廷"，郑樵《通志·乐府总序》更谓汉代是风雅不分的时代，"君子之作"与"野人之作""合而为鼓吹曲"，"列国之风"与"都人之雅""合而为《相和歌》"。

魏晋以来，乐府诗的郊祀、宴飨之乐，鼓吹、铙歌之篇，虽另撰新辞，却仍沿旧曲，因袭雷同，情韵匮乏。因此，刘勰《文心雕龙·乐府》曾论及乐府诗之雅郑，及喜恶之相反：

> ……魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平。观其北上众引，秋风列篇，或述酣宴，或伤羁戍，志不出于淫荡，辞不离于哀思，虽三调之正声，实韶夏之郑曲也。逮于晋世，则傅玄晓音，创定雅歌，以咏祖宗；张华新篇，亦充庭万……若夫艳歌婉娈，怨志詄绝，淫辞在曲，正响焉生？然俗听飞驰，职竞新异：雅咏温恭，必欠伸鱼睨；奇辞切至，则拊髀雀跃：诗声俱郑，自此阶矣……

最后的赞语有云："韶响难追，郑声易启"[②]，很能说明魏晋以来对雅俗乐的接受、排斥与喜好、选择。

总之，在古代音乐的发展史上，一直都是俗乐与雅乐的对立统一。虽说音乐上的雅乐、

[①] 刘永济《十四朝文学要略》第94页，黑龙江人民出版社1984年版。
[②] 以上刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》第102-103页，人民文学出版社1978年版。

俗乐真正区分，始于隋文帝，但实际上是古已有之。

隋朝的“开皇乐议”造成了“竞为异议，各立朋党，是非之论，纷然淆乱”的局面，真正懂得音乐的万宝常、郑译被抑，主事者不知相旋为宫之理，雅乐惟用黄钟一调，以恢复华夏正统自命，采用陈朝古乐，废弃有胡乐内容的北周雅乐，使得隋朝雅乐更为没落。与雅乐的制定拖延十多年形成鲜明对照的是：隋朝的燕乐体制很快就得以确立，“七部乐”和“九部乐”如隋文帝所说，“声音节奏及舞，悉宜依旧”（《隋书·音乐志》），承认了几个世纪以来中外音乐的交流融合，也为唐朝燕乐的发展奠定了基础。

综上，在唐代的曲子词兴起之前，雅乐与俗乐实际上代表了官方与民间、政教与审美的对立，正是在这一对立统一之中，俗乐得到了不断的发展，在丰富了音乐宝库同时，也使得俗文学得以发展。唐代的曲子词就是在俗乐的燕乐发展中生成并兴盛起来的。

三　诗歌与音乐的互为表里

古人很早就认识到诗歌入乐的感人作用。《尚书·尧典》说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”《汉书·艺文志》阐发“诗言志，歌永言”二语云：“故哀乐之心感，而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。”可见历来的诗、歌并称实际是主文与主声的结合，而只有将二者结合起来，才更具备感发、激劝之力。因此，钟嵘《诗品序》指出：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”“凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情？”纵观我国历代韵文的各种形式，大概除了汉赋属于“不歌而诵”以外，馀皆大体为诗与乐的结合。刘勰《文心雕龙·乐府》云：“乐辞曰诗，诗声曰歌”，又说：“诗为乐心，声为乐体”，此说既指出了我国古代诗、歌连称之由，诗、乐密不可分的关系，也揭示了二者间表里互动的因由。诗歌与音乐的这种表里关系，用郑樵《通志·乐略》所云，即：“乐以诗为本，诗以声为用。”

其实，最早的原始艺术应是歌谣、音乐与舞蹈的三位一体，进入到诗歌时代后，舞蹈才逐渐退而居次。在西周时期，舞蹈与诗乐渐见分工，如果说西周雅乐的“六舞”是重在舞蹈与音乐，那么到《诗经》的时代，则转为舞蹈的逐渐减少。阮元《揅经室一集》卷一《释颂》认为，“颂”即“容”，“风、雅但弦歌笙间，宾主及歌者皆不必因此而为舞容。惟三颂各章皆是舞容，故称为‘颂’。”可见，即使是《诗经》，也已经是舞蹈少而以音乐、诗歌为主。

据音乐史家的研究，《国风》与《雅》这两类歌曲有十种不同的曲式：

（一）　一个曲调的重复——例如《周南》中的《桃夭》。

（二）　一个曲调的后面用副歌——例如《召南》中的《殷其靁》。

（三）　一个曲调的前面用副歌——例如《豳风》中的《东山》。

（四）　在一个曲调的重复中间，对某几节音乐的开始部分作一些局部的变化，这在后来被称作“换头”——例如《小雅》中的《苕之华》是在第三节上用换头，而《秦风》中的《车邻》在第二、第三节用了更为发展的换头手法。

（五） 在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子——例如《召南》中的《行露》。

（六） 在一个曲调的几次重复之后，用一个总的尾声——例如《召南》中的《野有死麕》。

（七） 两个曲调各自重复，连接起来，构成一个歌曲——例如《郑风》中的《丰》、《小雅》中的《鱼丽》。

（八） 两个曲调有规则地交互轮流，联成一个歌曲——例如《大雅》中的《大明》。

（九） 两个曲调不规则地交互轮流，联成一个歌曲——例如《小雅》中的《斯干》。

（十） 在一个曲调几次重复之前，用一个总的引子；在其后，又用一个总的尾声——例如《豳风》中的《九罭》[①]。

《诗经》以后，《楚辞》中的《九歌》也可歌，杨荫浏认为，这十一首都用重复同一曲调的民歌形式来演唱。此外，从屈原所作来看，还有另一些属于曲式的因素——“乱”、“少歌”和“倡”。其中用到“乱”的有《离骚》、《招魂》，以及《九章》中的《涉江》、《哀郢》、《抽思》和《怀沙》。杨荫浏先生对各首所用的“乱”作出了三点推论，又分析了“少歌”和“倡”的结构，尤其认为《招魂》的手法已经与后来宋代的“致语”，歌舞表演的“勾队”，金元诸宫调的“引辞”等颇为类似，从屈原的作品至少总结出四种不同的曲式[②]。

汉代乐府诗的分类非常复杂，其相关的音乐如上所说分属雅声、楚声与新声，其中的新声乐来源极广，也最为繁复，此处不论。六朝乐府的音乐情况也很复杂，《晋书·乐志》、《隋书·音乐志》，以及郭茂倩《乐府诗集》、马端临《文献通考》等著论列甚详，兹不赘。乐府诗均应可歌，虽或有文人因不谙音律而自作诗歌，遂使诗乐分离者，但总体而言，我国古代确实是诗乐互为表里，并一直持续至明清时期的。清人冯班《钝吟杂录·古今乐府论》所说甚是：

> 古诗皆乐也，文士为之辞曰诗，乐工协之于钟吕为乐。自后世文士或不闲音律，言志之文，乃有不可施于乐者，故诗与乐画境。文士所造乐府，如陈思王、陆士衡，于时谓之“乖调”。刘彦和以为“无诏伶人，故事谢丝管”。则是文人乐府，亦有不谐钟吕，直自为诗者矣……
>
> 总而言之：制诗以协于乐，一也；采诗入乐，二也；古有此曲，倚其声为诗，三也；自制新曲，四也；拟古，五也；咏古题，六也；并杜陵之新题乐府，七也。古乐府无出此七者矣。唐末有长短句，宋有词，金有北曲，元有南曲，今则有北人之小曲，南人之吴歌，皆乐府之馀也。[③]

虽从曹植、陆机的“乖调”，到拟古、咏古题及杜甫的新题乐府，都是诗乐分离的，但他所说自唐末长短句以来的六类“乐府之馀”者，则又回到了“古诗皆乐”的道路。

唐朝是诗歌的黄金时代，诗人所作，既有可歌之歌诗，又有非歌之徒诗。冯班所说的乐府之五、六、七种，当是用乐府之名，而实多为徒诗者。即使这类徒诗，也可以经乐工协以

---

① 以上参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》第 57-61 页，人民音乐出版社 2004 年版。
② 参杨荫浏《中国古代音乐史稿》第 62-73 页。
③ 《清诗话》第 37-38 页，上海古籍出版社 1978 年新 1 版。

音律以歌之，冯班曾表示自己的疑惑："李长吉歌诗，云韶工人皆取以协金石。杜陵诗史，不知当时何不采取？"唐代的歌诗，主要是近体。冯班说："伶工所奏，乐也。诗人所造，诗也。诗乃乐之词耳，本无定体，唐人律诗，亦是乐府也。"[①]相较而言，近体之中，更以绝句歌之为多。王灼《碧鸡漫志》卷一曾列举了大量例证说明唐人所歌为七绝，而薛用弱《集异记》所载的王昌龄、高适、王之涣"旗亭赌唱"一事，更可证明这点。

对于唐人歌诗的研究，当推任半塘先生的《唐声诗》最具权威性。任先生指出："声诗合用之始辞，要以唐之近体为归。"[②]该书的下编共著录唐、五代传词者共一百三十四调、一百五十五格，其中绝大多数是近体诗：计五言四句者四十九调，五言八句者二十三调，七言四句者四十九调，七言八句者九调。足可证明近体诗为唐代歌诗的主力。

唐人的徒诗固然有言志、抒情之用，但限于编集及出版的条件，只能在小范围内流播，因此从流传的角度而言，当然以歌诗为主。尤其因歌诗所具有的社会性功能，如宴饮、交际、娱乐等，是徒诗所不备的，在这些场合的演唱、传播，也产生了较之诗人自赏或少数人欣赏有更大的影响，因之也引导了诗人创作的艺术追求。于是，诗人们既延袭声诗的创作，又倚声而求变，由齐言而长短句，使得曲子词得以诞生。王骥德说得好："入唐而以绝句为曲，如《清平》、《郁轮》、《凉州》、《水调》之类；然不尽其变，而于是始创为《忆秦娥》、《菩萨蛮》等曲，盖太白、飞卿实其作俑。入宋而词始大振，署曰'诗馀'，于今曲益近，周侍御柳屯田其最也……"[③]

吴梅先生说："一代之文，每与一代之乐相表里，其制度虽定于瞽宗，而风尚实成于社会。天然之文，反胜于乐官之造作，故尼山正乐，雅颂始得所，而国风则不烦厘定。即后世飨祀符瑞歌功颂德之作，亦每视为官样文章，不如闾巷琐碎，儿女尔汝之争相传述。由斯以例历代乐府之真际，于周代则属风骚，于汉则属古诗，于晋唐则属房中、竹枝、子夜、边调等，于宋则属诗馀，于金元则属杂剧。"[④]这段话既阐明了雅俗乐的更替之迹，在"官样文章"与"乐府真际"的对比中作出了符合史实的判断；又道出了文乐相表里，而风尚成于社会的生存、弃取原则。对于我们从以上三方面，即：齐言与杂言的转换，雅乐与俗乐的更替，诗与乐的互为表里，来观照曲子词这一艺术形式的出现，及其在我国古代文艺史上的地位，应是很有启示意义的。

综合三方面而言，唐代的歌诗以齐言的近体诗为主，在倚声而唱中，因"不尽其变"而求变，使得长短句的曲子词应运而生；隋朝燕乐始兴，唐代继续发展，曲子词所倚之声即这一新生之俗乐，因此作宏观的观照，曲子词是在雅俗乐的兴替中伴随新兴俗乐而生的；在曲子词的兴起与发展过程中，先是隋朝之燕乐始兴而有曲子，到唐玄宗时教坊曲大盛，安史之乱后，教坊衰而官私妓乐盛，在酒筵娱乐中开始了曲子词的文人化创作，北宋以后，词乐渐亡，长短句之词型制成熟，但若用王重民的话来说，就是"特曲子既成为文士摛藻之一体"，

---

① 《清诗话》第 42 页。
② 任半塘《唐声诗》第 79 页，上海古籍出版社 1982 年版。
③ 王骥德《曲律》卷一，《中国古典戏曲论著集成》（四）第 55 页，中国戏剧出版社 1959 年版。
④ 吴梅《中国戏曲概论·明总论》，《吴梅戏曲论文集》第 142 页，中国戏剧出版社 1983 年版。

此即在词的运行流程中诗乐关系的简单表述。

文体特征与唐宋词的兴盛

中国人民大学国学院　诸葛忆兵

摘　要： 词为艳科，其创作的主要目的是抒写男女之情，这是歌词显著的文体特征之一。唐末五代，从中央到地方，追逐声色宴饮已经成为一种普遍的行为。华靡的世风为“曲子词”的创作高潮的到来提供了大好时机，并最终促使词的委婉言情的文体特征的形成。晚唐五代的艳词创作，如雨后春笋，艳词迎来了第一个黄金创作期。北宋开国约八十多年时间，歌词创作萧条到令人不可思议的地步。这时期的文人词，大体上避开了男女艳情的话题，与歌词的文体特征相背离，不适宜酒宴之间歌女演唱，创作必然走向萧条。宋代帝王自“杯酒释兵权”后，鼓励臣下追逐声色、宴饮寻乐。太祖、太宗两朝，各地的割据政权基本上被消灭；真宗朝又与契丹订立和平盟约，北宋社会从此进入内外无事的太平发展时期。至仁宗年间，赵宋帝王所倡导的生活享乐也渐成风气。社会风尚的转变为歌词创作带来新的契机，北宋中期文人词创作因此再度兴盛。北宋中期文人词的再度兴盛，是向“艳情”题材回归的结果，是歌词文体特征得到充分展现的结果，其更为重大的意义在于改变了人们传统的文学观念。

关键词： 艳情　文体特征　兴盛

每一种文体都有其存在的特殊性。创作环境与这种特殊性相适合，该文体的创作就兴盛繁荣；反之，该文体的创作就萧条衰落。这条普遍规律在文学史上能够得到反复验证。从这个角度观察词史，唐宋歌词创作起伏跌荡的历程就有了充分的解释理由。

唐宋词有显著的两个文体特征：从形式方面来说，词是一种音乐文学，是配合歌舞酒宴之间流行的燕乐歌唱的歌词；从内容方面来说，词为艳科，其创作的主要目的是抒写男女之情[①]。这两种文体特征能够得到多大范围的表现，决定了唐宋歌词创作的兴盛或衰落。燕乐自隋唐之际形成，到唐开元、天宝时期已经非常繁盛[②]，燕乐的繁荣一直持续到南北宋时期。燕乐自盛唐以来始终为歌词创作提供了足够的支持。换言之，歌词创作的繁荣程度决定于后一项因素：创作环境是否适合歌词淋漓尽致地抒写男女之情。

一、唐末五代：文人词创作的第一个高潮

“唐宋以来词人多矣，其词主乎淫，谓不淫非词也。”（方莘《方壶诗余自序》）这样的创作主流倾向，与儒家所倡导的“经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”（《毛诗序》）创作目的大相径庭。歌词创作走向繁荣，必须突破儒家条条框框的拘限。这对在儒家文化中

[①]详见拙著《性爱心理与词体的兴起》，《文学评论》2004 年第 3 期。

[②] 参见施议对《词与音乐关系研究》第 3 至第 7 页，中国社会科学出版社 1985 年版。

熏陶长大的古代文人来说，尤其不容易。

一种文体的兴盛，必须有大量的文人参予创作。最早的文人词据说是李白的两首作品，其著作权颇受质疑。文人较多地参予作词，“依曲拍为句”（刘禹锡《忆江南序》），是中唐以后的事情。此时距离开、宝之际燕乐兴盛大约已经有百年的时间。白居易《忆江南》写江南美景，刘禹锡和之；张志和《渔歌子》写隐逸生活，在当时广泛流传。这些词都有意识地避开了男女艳情的话题，不会被当时文坛创作的主流倾向所拒斥。然而，歌词创作因此不可能繁荣，中唐的文人词创作数量极其有限。

文人歌词创作的第一个高潮在唐末五代，此时距离开、宝之际燕乐兴盛大约已经有近二百年的时间。唐朝自宪宗暴卒之后，帝王的废立之权掌握在宦官的手中，穆、敬、文、武、宣、懿、僖、昭八帝，都是经宦官拥立而继帝位的。宦官为了控制帝王和朝政，故意拥立平庸者继承帝位，并且引导他们嬉戏游乐，纵情享受。唐穆宗就是因为与宦官击马球游戏，惊吓得病去世。其子敬宗在位三年，同样游戏无度，狎昵群小，最后，因与宦官刘克明、击球将军苏佐明等饮酒，酒酣被弑。唐武宗则“数幸教坊作乐，优倡杂进，酒酣作技，谐谑如民间宴席。上甚悦。”（《唐语林》卷三）唐宣宗也“妙于音律。每赐宴前，必制新曲，俾宫婢习之。” （《唐语林》卷七）生活更加骄奢无度的是唐懿宗，史言“李氏之亡，于兹决矣。”懿宗喜欢音乐宴游，“殿前供奉乐工常近五百人，每月宴设不减十余，水陆皆备，听乐观优，不知厌倦，赐与动及千缗。”（《资治通鉴》卷二百五十）懿宗少子继位，为僖宗，在宦官田令孜的引诱下，于音律、赌博无所不精，又好蹴鞠、斗鸡、击球，他甚至对优伶石野猪说：“朕若应击球进士举，须为状元。”（《资治通鉴》卷二百五十三）

帝王的自我放纵，诱导着社会风气的转移。从中央到地方，追逐声色宴饮已经成为一种普遍的行为。同时，随着唐帝国的没落，广大知识分子政治理想幻灭，他们看不到仕途上的前景，“夕阳无限好，只是近黄昏”，文人群体笼罩在世纪末的绝望哀伤之中。这就进一步促使他们退缩到自我生活的狭小圈子中，及时行乐，自我陶醉，以醇酒美女消磨时光。如温庭筠“初从乡里举，客游江淮间，扬子留后姚勖厚遗之。庭筠少年，其所得钱帛，所为狭邪所费。”[①]“杜牧少登第，恃才，喜酒色。初辟淮南牛僧孺幕，夜即游妓舍，厢虞候不敢禁。”（《唐语林》卷七）“落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名。”（杜牧《遣怀》）是当时文人的典型生活方式。“正是在这种都市享乐文化的肥厚土壤里，通过艳丽女性——歌妓演唱的以女性、女色为中心内容的曲子词，恰好充分地适应和满足了广大接受者的消费需要。创作者——都市各阶层文人需要通过描写女色来麻醉自己和宣泄内心的性要求，接受者——都市广大市民更需要欣赏女音女色来满足自己的享乐之欲。”[②]

所以，晚唐诗风趋于秾丽凄艳，表现出与晚唐词近似的艺术风格。与李商隐并称的著名诗人温庭筠同时又是香艳“花间词”的开山鼻祖。这一系列具有时代特征性的审美现象，都与中晚唐以来的社会环境的变更密切相关。也就是说，中晚唐以来骄奢华靡的世风，为“曲子词”的创作高潮的到来提供了大好时机，并最终促使词的委婉言情的文体特征的形成。

[①] 《太平广记》四八九·杂录六“温庭筠”条，中华书局1961年版。

[②] 刘扬忠《北宋时期的文化冲突与词人的审美选择》，《湖北大学学报》1998年第3期。

五代十国，“你方唱罢我登场”。在这乱哄哄的历史闹剧中，各个短命小朝廷的君主大都目光短浅，无政治远见，在狠斗勇战之余，只图声色感官享受，沉湎于歌舞酒色。后唐庄宗宠幸宫廷伶官，乃至粉墨登场，最后落得身败名裂的结局。前蜀后主王衍与后蜀后主孟昶，都是历史上有名的荒淫无耻、昏庸无能的帝王，王衍有《醉妆词》津津夸耀自己酒色无度的生活，说：“者边走，那边走，只是寻花柳。那边走，者边走，莫厌金杯酒。”另外一位在词的发展史上做出突出贡献的十国小君主李煜，登基时南唐国势已日趋衰微，风雨飘摇。李煜不思振作，日夜沉醉于醇酒美女的温柔乡中，以声色自我麻痹。他的词也透露出一股华丽糜烂的生活气息，《浣溪沙》说：“红日已高三丈透，金炉次第添香兽。红锦地衣随步皱。　　佳人舞点金钗溜，酒恶时拈花蕊嗅。别殿遥闻箫鼓奏。”《玉楼春》说：“晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列。笙箫吹断水云间，重按《霓裳》歌遍彻。　　临春谁更飘香屑？醉拍阑干情味切。归时休放烛花红，待踏马蹄清夜月。”这些醉生梦死的小帝王已经将他们的文学创作与纵欲生活紧密地连为一体。

晚唐五代的文人们在纵情享乐之时，解除了道德规范的束缚，艳词创作，如雨后春笋，遍地生长，艳词迎来了第一个黄金创作期。“骑马倚斜桥，满楼红袖招”（韦庄《菩萨蛮》），五代时青楼业极度兴旺。到了“花间派”手中，男女艳情几乎成为惟一的话题。“春梦正关情，镜中蝉鬓轻”，“门外草萋萋，送君闻马嘶”（温庭筠《菩萨蛮》）之送别相思，“深夜归来长酩酊，扶入流苏犹未醒”（韦庄《天仙子》），“眼看惟恐化，魂荡欲相随”（牛峤《女冠子》）之宿妓放荡，几乎构成一部《花间集》。词中女子在性爱方面甚至大胆到“妾拟将身嫁与、一生休。纵被无情弃，不能羞”（韦庄《思帝乡》）的地步。欧阳扃《花间词序》总结说：“则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。自南朝之宫体，扇北里之娼风，何止言之不文，所谓秀而不实。”词人们在这种全新的文体中尽情叙说自己的性爱体验，表露自己的性爱欲望，“花间”创作风气，弥漫了整个时代。在这种淫乐放纵风气弥漫的社会里，文人们还有一种从众心理，大家都在逢场作戏，都填写香艳小词，那就谁也不必对谁进行道德谴责。

二，北宋初期：文人词创作的低谷

以往学术界所讨论的北宋初期词，都是指以晏殊、欧阳修等词人为代表的诸多作家而创作出来的系列词作。晏欧等词人创作的高潮期都是在宋仁宗年间，从宋代历史分期的角度来说，这一时期已属北宋中期。在这之前，北宋还经历了太祖、太宗、真宗三朝，合计约六十多年。这六十多年时间，是史学分期意义上的北宋初期。如果转换到宋词发展的角度考虑问题，宋仁宗亲政前的词坛创作依然是比较冷清的。将这一时间段再合计进去，北宋开国约八十多年时间，歌词创作萧条到令人不可思议的地步。翻检《全宋词》，这一时段有作品留存的词人一共 11 位，保留至今的词作共 34 首，分别为：和岘（3 首）、王禹偁（1 首）、苏易简（1 首）、寇准（4 首）、钱惟演（2 首）、潘阆（11 首）、丁谓（2 首）、林逋（3 首）、杨亿

（1 首）、陈亚（4 首）、李遵勗（2 首）。作家的总数居然远远少于“花间词人”群体，作品数量也不到温庭筠留存词作的一半[①]。即使将五代入宋的部分词人的作品累计进去，数量也是非常有限的。对歌词创作唐末五代曾经辉煌又在北宋前期走向极度衰落的现象，宋人就觉得不可理解。南宋初年最具词学研究眼光的王灼说：“国初平一宇内，法度礼乐，浸复全盛。而士大夫乐章顿衰于前日，此尤可怪。”[②]

对“此尤可怪”问题的解答，首先要对北宋初期词作的内容和风格做一番梳理。从创作题材的角度梳理这一时段的数十首词作，内容涉及仕途感慨、景物描写、游乐宴席、离别相思、感伤时光流逝、颂圣等等，风格分别表现为清丽沉挚、壮阔雄浑、清新洒脱、富丽工整、缠绵委婉等等。如北宋初年第一首引人注目的歌词是王禹偁的《点绛唇》，即为言志之作。词人羡慕“天际征鸿”的高飞远举，愤慨无人理解自己此刻“凭栏凝睇”的内心志向。描写自然风光、表现词人寄情湖光山色洒脱情怀的代表作是潘阆的一组《酒泉子》。在日常生活中潘阆追求逍遥自在的境界，在文学创作中也处处体现他的随意、淡泊、超脱。流传的这一组《酒泉子》，是他的生活方式、态度、经历的一种表现。此外，钱惟演的《木兰花》（城上风光莺语乱）感伤时光流逝，对美好事物充满了眷恋之情；寇准的《阳关引》写友人之间的送别情谊，《苕溪渔隐丛话》后集卷九称此词“语豪壮，送别之曲，当为第一。”当然，北宋初期也有写男女相恋的艳情词，如寇准《踏莎行》（春色将阑）、林逋《长相思》等，数量很少。

总而言之，北宋初期文人词，大体上避开了男女艳情的话题，与歌词的文体特征相背离，不适宜酒宴之间歌女演唱，创作必然走向萧条。

“学而优则仕”，已经成为古代知识分子体现个人价值、实现个人理想的惟一途径。除非时代极度混乱、国家政权濒临颠覆或更替频繁的时候，知识分子不知“仕”于何朝何地，才会群体性地放纵享乐、得过且过。大一统国家政权一旦重新建立，封建社会次序得以恢复，知识分子群体当然会惯性地回到“学而优则仕”的轨道上来，以儒家的伦理道德标准规范自己，重新约束个人的言行，力求在新的朝代新的政权中有所作为。这是赵宋政权建立以后知识分子群体的必然反应。

北宋初年，承五代旧习，士风衰弊。赵宋代周而起，除了军事统一南北、恢复国内经济、重建国家制度等要务以外，弘扬士德，改变士风，也是当务之急。宋代帝王“与士大夫治天下”[③]，士风盛衰，直接关系到国家的前途命运。所以，宋代从君王到士大夫都致力于士风的建设。朝廷的措施之一就是大力弘扬儒家伦理道德准则，通过学校、科举等多种途径推广儒家思想教育，建立新一代的士风。《续资治通鉴长编》卷三载：“周世宗之二年，始营国子监，置学舍。上既受禅，即诏有司增葺祠宇，塑绘先圣、先贤、先儒之像。上自赞孔、颜，命宰臣、两制以下分撰余赞，车驾一再临幸焉。”统治阶层和士阶层的共同努力，使北宋初年的士风很快有了较大转变，王禹偁总结说：“国家乘五代之末，接千岁之统，创业守文，

[①] 据曾昭岷等编纂的《全唐五代词》（中华书局 1999 年版）统计，温庭筠存今词作 69 首。
[②] 王灼《碧鸡漫志》卷二“唐末五代乐章可喜”条。《词话丛编》82 页，中华书局 1986 年版。
[③]详见拙著《宋代士大夫的境遇与士大夫精神》，《宋代文史考论》中华书局 2002 年版。

垂三十载，圣人之化成矣，君子之儒兴矣。"（《小畜集》卷十九《送孙何序》）

士风的转变直接影响到文风的转移。北宋初年文人"以写作'古文'相号召，主张文由道出，想重建儒家的'道统'和'文统'，以矫舍本逐末之弊。"[④]这种努力颇见成效，姚铉自豪地说："我宋勃兴，始以道德仁义根乎政，次以诗书礼乐源乎化，三圣继作，晔然文明。……天下之人始知文有江而学有海，识于人而际于天，撰述纂录，悉有依据。"[⑤]

北宋初年士风、文风的改变，非常不利于"主乎淫"之歌词创作。文人们自然地摒弃淫乐享受之表述，追求言志咏怀之表达，在创作中形成新的潮流。以留存下来的十几位词人的三十余首词作而言，写艳情的只有八首，大约占存今作品的四分之一。即使有部分作品因通过"自扫其迹"等手段销毁而失传，词作数量还是少得可怜。这与"花间词"一边倒的艳情创作倾向相成鲜明对比，反而与中唐张志和、白居易等人的创作情况近似。北宋建国以后八十余年，歌词创作已经倒退为中唐的水平。这时段的词人，在写宴游之乐时，有时也特地躲避情色话题，表现出与"花间词"以及后来的北宋词迥异的风貌。李遵勖《滴滴金》云：

帝城五更宴游歇，残灯外、看残月。都人犹在醉乡中，听更漏初彻。　　行乐已成闲话说，如春梦、觉时节。大家同约探春行，问甚花先发。

北宋初期文人士大夫，"以声妓自乐"，已形成社会风气。这首词所描写的"宴游"，一直寻欢作乐到"五更"，酒宴间恐怕也有声妓相伴。这首词写残灯残月、都城更漏、春梦初觉、同约探春，就是不写歌舞女乐，表现出北宋初年词坛的创作走向。将歌词与歌舞酒宴、声妓女乐剥离，就绝对不可能繁荣，中唐和北宋初期歌词创作实践都证明了这一点。

三，北宋中期：文人词创作的再度兴盛

宋代是歌词创作的黄金时代。与男女情欲相关的一切话题，在宋人手中都有酣畅淋漓的表现。宋代文人词的再度兴盛是在仁宗年间，从北宋初期到中期，词坛风气是怎样转移的呢？

入宋以后，社会道德价值体系得以重建，但是，享乐之风依然盛行。宋王朝在建立了自己的政权以后，汲取唐代藩镇割据、臣僚结党、君权式微的经验教训，努力确立君主集权，削弱臣下势力。宋太祖赵匡胤不愿意通过杀戮功臣、激化矛盾的残暴手段来达到集权的目的，而是通过一种类似于金帛赎买的缓和手段，换取臣下手中的权力。宋太祖曾与石守信等军中重要将帅夜宴，劝他们自动解除兵权，"多积金帛田宅以遗子孙，歌儿舞女以终天年。"（《宋史·石守信传》）这就是历史上著名的"杯酒释兵权"故事。所以，赵宋统治者不但不抑制反而鼓励臣下追逐声色、宴饮寻乐的奢靡生活。对待文臣，皇帝也采取类似手段，待遇格外优厚。太祖、太宗两朝，各地的割据政权基本上被消灭；真宗朝又与契丹订立和平盟约，北宋社会从此进入内外无事的太平发展时期。宋真宗年间，形成"坊市合一"的新型都市格局，城市商业经济极大繁荣，为达官贵人、文人墨客的声色享受提供了极大的便利[①]。至仁宗年

[④] 张毅《宋代文学思想史》第 23 页，中华书局 2006 年版。
[⑤] 姚铉《唐文粹序》，《中华大典·文学典·宋辽金元文学分典一》第 129 页，江苏古籍出版社 1999 年版。
[①] 参见杨万里《宋词与宋代的城市生活》第 6 页至第 10 页，华东师范大学出版社 2006 年版。

间，赵宋帝王所倡导的生活享乐也渐成风气，宋人开始享受生活。

生活环境的优越，就使得这些文人士大夫有了充裕的追逐声色享受的经济实力。与历代相比，宋人是最公开讲究生活享受的。文武大臣家养声伎，婢妾成群，已经成为社会风气。甚至在官场中、在上下级之间，也并不避讳。据《邵氏闻见录》卷八载：钱惟演留守西京，欧阳修等皆为其属僚。一日，欧阳修等游嵩山，薄暮时分才回到龙门香山，天已经开始下雪，钱惟演特地送来厨师与歌妓，并传话说："山行良劳，当少留龙门赏雪，府事简，勿遽归也。"这种享乐的风气，就是宋词滋生繁衍的温床。

而且，为了通过娱乐来消弭被解除兵权的贵族官僚的反抗，赵宋帝王主动把五代十国留下来的歌伎乐工集中到汴京，并注意搜求流散在民间的"俗乐"，甚至自制"新声"。据《宋史·乐志》载："太宗（赵灵，即赵光义）洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧制创新声者三百九十。"又说："仁宗（赵祯）洞晓音律，每禁中度曲，以赐教坊。"当时，许多达官显贵，或流连坊曲，或竞蓄声伎，在宴会及其他场合竞相填写新词。一时间，君臣上下均以能词为荣。宋人记载里以能词而得官爵、以能词而受赏赐的佳话，比比皆是，广为流传。如宋祁因见宫中车队内一女子，写了一首《鹧鸪天》，宋仁宗知道他曾与宫女相遇之事，便有内人之赐（详见《唐宋诸贤绝妙词选》卷三）。又，宋神宗时蔡挺在平凉写了一首《喜迁莺》，其中有这样几句："谁念玉关人老。太平也，且欢娱，莫惜金樽倾倒。"神宗（赵顼）读此词后，批曰："玉关人老，朕甚念之。枢管有缺，留以待汝。"不久，调蔡为枢密副使（详见《挥麈余话》卷一）。

就是说，到了宋代，道德价值体系虽然得以重建，但是唐末五代以来以歌词写艳情的创作传统已经形成，千百年来文人被压抑被扭曲的性爱心理在这里找到比较自由的表现天地。缺口一经打开，便是"青山遮不住，毕竟东流去。"宋代社会的享乐风气，继续为歌词的繁荣提供适宜的环境。虽然部分词人成名之后要"自扫其迹"，以为表现性爱为主的小词终究玷污了自己的名声。但是，多数文人已经不太在乎这一点。他们公然享受醇酒美女，公然描述自己的性爱体验，公然宣泄自己的性爱心理。连始终板着面孔做人正经得不能再正经的理学家程颐，听到晏几道《鹧鸪天》"梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥"，也"笑曰：'鬼语也！'意亦赏之。"[1]翻检两宋词，"执手相看泪眼，竟无语凝噎"（柳永《雨霖铃》）之送别，"弄笔偎人久，描花试手初"（欧阳修《南歌子》）之相聚，"两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮"（秦观《鹊桥仙》之誓言，"锦幄初温，兽香不断，相对坐调笙"（周邦彦《少年游》）之寻欢，"花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁"（李清照《一剪梅》）之思念，"韦郎去也，怎忘得、玉环分付"（姜夔《长亭怨慢》）之嘱托，触目皆是，成为歌词创作的主流倾向。

北宋中期文人词的再度兴盛，是向"艳情"题材回归的结果，是歌词文体特征得到充分展现的结果，其更为重大的意义在于改变了人们传统的文学观念。从此，中国古代文人在日常生活中一定程度上抛弃了儒家的创作观念。男女情爱作为文学创作的一个重要主题，堂而皇之进入人们的视野。宋仁宗以后，歌词创作得以持续旺盛发展，这是最根本的原因之一。

---

[1] 邵博《邵氏闻见后录》卷十九，中华书局 1983 年 8 月版。

而后，元曲、明清小说等等文体，也就承接唐宋词之后，公然表现男女情欲。所以，唐宋歌词创作的兴盛，不仅仅是文坛上出现了一种全新抒情诗体式，而且还为表现人们的性爱心理拓展出一片新天地。从这个角度来说，唐宋词对陈腐呆板的封建礼教是一次猛烈的撞击。学者因此认定："'以艳为美'乃是唐宋词所提供给读者的一种最摄人心魂的最沁人心脾的审美新感受"[②]。词体的独特魅力，以及对古代抒情诗所做出的全新贡献，也体现在这里。

[②]杨海明《试论唐宋词的"以艳为美"及其香艳味》，《齐鲁学刊》1996年第5期。

词乃乐府的“格”、“律”化

——词体生成问题新论

南京师范大学文学院　曹辛华

摘　要： 词乃乐府的“格”、“律”化。此处“乐府”，主要指由音乐与诗相结合而形成的诗歌样式。它包括先为徒诗后来配乐歌唱而形成的声诗，也包括采用倚声填辞的方式形成的歌辞。笔者提出这一论断，主要有四方面的理由：其一，律诗与词同为声律论的产物，但不同性质且又共时，不得为词体之源。其二，唐声诗与词体虽同为音乐歌辞，然属两种不同的音乐方式的产物，且亦为共时，不得由此溯源。其三，乐府与词体具有历时关系，其中“倚声填辞”的部分与词体共通，乃词体“前身”。其四，乐府“格”、“律”化，与当时各种文体的律化潮流相应。乐府“格”、“律”化程度是随着声律论的发展而递增的。无论是齐梁以前还是齐梁以后，乐府的“格”化现象一直存在，但出现“律”化只能从齐梁时期出现平仄声律论开始，乐府齐言歌辞的“律”化可称律词的滥觞，只不过是“永明体”式的；隋唐之际乐府齐言歌辞“律”化完成，而杂言歌辞的“律”化已经出现。律词生成当在此时。“声诗”作为乐府中借乐唱辞的产物，在演唱时随着曲子形成了“律”化的杂言歌辞，成为乐府“律”化的捷径之一。乐府“格、律”化为词体有多方面的“营养”土壤，酒令、律赋、骈文等的参与也是其一。“乐府的‘格’、‘律’化而成词”这一论断不仅对词体的定义有修正意义，也对我们描述词体的生成历程大有帮助。对当前众多词体的起源与生成说法如“燕乐”说、“律词”说、“民间说”等也有发明与校正作用。因此，具有极大的廓清意义。

关键词： 词　乐府　格化　律化　词体生成

自词体产生开始，古今词学界对词的起源生成问题，一直存在着争议，以至于形成了这一“千年学案”[①]。特别是进入新时期以来，竟达到了“拼刺刀，扔炸药包”[②]的程度。参与这场论争者有李伯敬、刘尊明、徐英、王小盾、洛地、李昌集、岳珍、郑家治等学者。诸家观点时有新见。然笔者考诸各种事实，综合众家得失，运用各种原理，斗胆为词体的生成下一断语：乐府的“格”、“律”化而成词，即词体的生成乃乐府“格”、“律”化的结果。下面试陈己见。

一　界说：以乐府为视角

[①]李昌集《词之起源：一个千年学案的当代反思》一文（《文学评论》2006 年第 3 期）即如此讲。

[②]用李昌集《“词体发生于民间”与“词起源于隋唐燕乐”——答岳珍学友商榷文》一文中语。

综观众家对词体起源、生成原理，除从“燕乐”、“民间”等外部因素（即生成环境)为词体起源寻找理由外，又有从文体这一内部因素来求证者，如“律诗”说，“声诗”说，“乐府”说。笔者认为，论词体的起源与生成首先是文体属性问题，其次才是生成环境问题，故欲论词体起源与生成，必先由文体入手。因此，对从燕乐、民间外部因素这两途，于此暂撇开不论，拟对“律诗”说、“声诗”说、“乐府”说等见解。且由文体入手提出：词乃乐府的“格”、“律”化。此处“乐府”，主要指由音乐与诗相结合而形成的诗歌样式。它包括先为徒诗后来配乐歌唱而形成的声诗，也包括采用倚声填辞的方式形成的歌辞。笔者提出这一论断，主要有四方面的理由：其一，律诗与词同为声律论的产物，但不同性质且又共时，不得为词体之源。其二，唐声诗与词体虽同为音乐歌辞[①]，然属两种不同的音乐方式的产物，且亦为共时，不得由此溯源。其三，乐府与词体具有历时关系，其中“倚声填辞”的部分与词体共通，乃词体“前身”。其四，乐府“格”、“律”化，与当时各种文体的律化潮流相应。兹依次阐述。

首先，律诗与词同为声律论的产物，但性质不同且又共时，不得为词体之源。无论是用“起源”一语，还是用“生成”一语来说明一种文体与其产生源头的关系，其意必是历时的，属于先后关系，或继承关系，这是我们必须事先强调的前提。判定一种物事的生成仅从共时的角度是不科学的。研究词的起源与生成最重要的是从“异代”、“历时”来着手。历代人们常将律诗与词判为“前赴后继”的生成关系，实际上这是在“求同”，即 “律诗”与 “律词”[②]所同在“律”。 这样，由此而判词的起源于“律诗”显然行不通。因为律诗与律词同是平仄四声等声调理论出现后的新体诗，非历时关系，乃共时关系。自然，“前仆后继”的“代降”说是不成立的（当为同时影响关系，只是“律”的成熟有先后)。更不用说这两种“律”虽同属声律论产物而性质其实不同（律诗之律是已事先约定俗成的格式，而词体之律则与其所依音乐的节奏、格式相对应)，也不用说二者在写作方式上有着依乐依声与否的明显不同（律诗不一定都入乐，且是先辞后乐的，而词体一般是词乐相随，大多是先乐后辞的[③])。这也就意味着从律诗那里寻找词体生成的直接原因是行不通的。[④]只能说律词为词体的成熟提供了“同时”的借鉴。

其次，唐声诗与词体虽同为音乐歌辞，然属两种不同音乐方式的产物，且亦为共时关系，不得由此溯源。由于“声诗”是指初不专为音乐而写，后来被人放入音乐（这乐曲可以是新谱的，更多的是已有的）下来歌唱的诗作的别称。自然“声诗”各代均有。在唐代可以称为“声诗”的除了常说的“入乐”歌唱的绝句与律诗外，还当有歌行、古风以及前代乐府诗等等。此点不用赘言。由于从任二北《唐声诗》所统计来看，律绝为“声诗”的主体部分。这样，唐“声诗”与“律词”也就又成了“共时”关系。特别是二者均与当时唐代音乐相关联，这更说明了唐声诗与律词是一种音乐作用下产生的不同品种，其“共时”关系也极明显。所

[①]为区分与专用于词体之“词”，后文凡属歌辞之“词”均写作“辞”。
[②]用洛地先生语，见《词之为词在其律——关于律词起源的讨论》，《文学评论》1994 年第 2 期。
[③]为区分与专用于词体之“词”，后文凡属歌辞之“词”均写作“辞”。
[④]明人汤显祖《玉茗堂选〈花间集〉序》即云：“古诗之于乐府，律诗之于词，分镳并辔，非有后先。有谓诗降而词，以词为诗之余者，殆非通论。”

异者乃唱辞与音乐的配合关系：唐声诗主要以词随乐，其辞与音乐乐句的吻合度差异大，须要采用“叠”、“增”、“减”、“摊”等演唱方式才能使声诗与节奏繁多、篇幅过长的音乐相对应吻合；而词的句式首先来自乐句格式，按依乐句的长短而定，也就是说，大多数词在歌唱之先，就已按原唱歌辞的句式写成，自然在歌唱时，就较少出现“声诗”乐曲大而词短、须采用“叠、增”之内技巧方可歌唱的问题。须说明的是，虽然“声诗”不可当作词体的“前身”，但唐声诗的歌唱却是词体成熟的捷径。后文有论。

第三，乐府与词体具有历时关系，其中“倚声填辞”的部分与词体共通，乃词体“前身”。既然“唐声诗”与“律词”为“共时”关系，因此不能作“律词”的源头、前身。正如我们为五律、七律溯源或谈起其生成时，必须从五古、七古何时“律化”入手一样，律词也应当寻找到其前身才能探究出词体的起源时间、过程等一系列问题。那“律词”的前身为何呢？笔者以为是“乐府”。关于此种“词乃乐府之裔”的说法不胜枚举。当时宋人所著词集以“乐府”为名者，如晏几道曾命名词集为《乐府补亡》，欧阳修有《欧阳文忠公近体乐府》，苏轼有《东坡乐府》，贺铸有《东山寓声乐府》，周必大有《平园近体乐府》，金人元好问词集名《遗山乐府》等；而宋金时词总集中《中州乐府》、《乐府补题》等也径以乐府名之。连李清照《词论》开言即称“乐府与声诗并著”[1]。难道古人的这些见解与做法是偶然的么？否。其理由有二：

理由之一，从性质来看，词与乐府均属于音乐文学，词与乐府最初均与音乐紧密相联，其文本形式或特点最初均由“倚声填辞”而来。从体制上看，词与乐府均有齐言与杂言之分，而与律诗纯齐言相比，显然乐府与词的文本形式更接近。从歌唱上看，词与乐府作品均既有依原曲歌唱的情形，也有不依乐唱或采他乐来唱的“声诗”情形，但不管何种，其目的都是先乐后辞，选辞配乐，借乐传辞。从词与乐府在填写方式上异同之处来判：一方面，词与乐府均是仿调修辞的运用表现。在填制时都有一个套用同一乐曲句式、格式填辞方式。之所以可仿调，就因乐曲为歌辞提供了格式、规范。这样，词与乐府都存在用同一乐曲下配多个歌辞的情形。另一方面，词与乐府在填制时都经历了“缘题叙事”、“旧题新事”与“即事命题”的三个阶段，只不过词体的第三个阶段不太明显（仅有贺铸、张榘等人作品有即事命篇的意味），而是采用了“小标题”的形式。所不同的是，乐府在声律论形成之前不可能出现以原唱歌辞的平仄四声为律的填辞现象，　在声律论形成之后既可依声律，也可不依声律填辞。虽然有此不同，但性质、体制上的相似与歌唱、填辞方式的相仿决定了词体与乐府存在着更多的共通之处，乐府作为词体前身最适宜。

理由之二，词与乐府存在着“历时”关系，词体不等同乐府，只是当乐府由“格”化向“律”化演进时二者才分家，词体才另立门户。乐府诗出现早在律诗与律词之前，这就说明我们把“乐府”当作词的“前身”——源头远比律诗、声诗作源头行得通。虽然后来二者也曾存在着“共时”关系（如唐代既有“乐府”的存在，又有词体的存在），但这也只能针对大类而言。而就同一乐府乐曲（乐调）而言，其关系必然是历时的，即先采用此乐之“格”

[1]见王仲闻《李清照集校注》第194－195页，人民文学出版社，1979年。

来写，形成“乐府”诗，经过多人仿调依其平仄声律填辞，才渐渐转向“律化”，如词中与前代乐府同名的词牌《乌夜啼》等即有此可能。也就是说，同一曲调下的歌辞就性质讲最初为乐府，只在乐句或字句格式如长短、句数、句法、停顿、用韵等固定一致，呈“格”化状态。只是这种“格”化在声律论出现后，才在其四声与用韵上，讲求规范，即“律”化。词体与乐府都存在格化现象，其异主要在“律”化与否[①]，当这种“格”化的乐府“律”（平仄四声律）化后遂另命名为词、近体乐府、长短句等。“诗客曲子词”一语的提出，正是强调文人在乐府由“格”化而“律”化过程中的贡献。由以上比较可见，将乐府作为词体的前身远比从律诗、声诗来讲要合理。

第四，乐府由“格”而“ 律”化为词，与当时各种文体的“律”化潮流相应。笔者提出“词乃乐府‘格’、‘律’化”这一论断，除了前面所述观点外，还基于这样一个文学事实：即齐梁时期，汉语“四声”规律被发现后，各种文体均走向了“律”化的道路。如七言古诗，格律化为七律，五言古诗为五律，赋体变为律赋，骈文也有格律加强的趋势与变化。就连乐府歌行体中也出现大段以律体行之的现象。如沈佺期、宋之问等人就“进一步推进了七言歌行体律化的过程，截长挈短，使之趋于凝炼和完整，脱胎为较为严格的七律”。[②]而与五七言古诗、赋、骈文同为当时南朝时期重要文体样式的乐府歌辞，其发展变化不也应有“律”化的反应么。特别是声律说出现的原因之一，是为了配合音乐的需要。如早在南朝宋沈约《答陆厥书》中就提出了“以文章之音韵，同弦管之声曲”，“欲使宫商相变，低昂舛节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。”[③]沈氏于此就亮明诗律是配合乐律的。《南齐书·陆厥传》中也说：“沈约等文皆用宫商，以平上去入为四声。”[④]钟嵘《诗品·序》中说：“今既不备管弦，亦何取于声律耶？”[⑤]也认为声律为“备管弦”而设。这样的四声与音乐相配的观念，初唐时期元兢《诗髓脑·调声》也有明确记载：

> 声有五声。角徵宫商羽也。分于文字四声，平上去入也。宫商为平声，徵为上声，羽为去声，角为入声。……固知调声之义，其用为大矣。[⑥]

另外，唐代徐景安《乐书》、段安节的《乐府杂录·五音二十八调图》中就曾记录当时人们把平上去入四声与宫商角徵羽五音相配合的情形[⑦]。这意味着当时乐府的“律”化不但是有可能的，而且是存在。这就又为乐府的“律”化的便捷之处提供了证明。当代学者吴相洲曾以罗列辨析大量的史料为基础从理论上揭示了诗律与乐律的内在关系：“诗的四志与乐的五音是相对应的，诗讲究声律后，更加便于入乐。有时，特别是那些调子固定的乐曲，对入乐

[①]此点正是在洛地先生的“词之为词在其律”（《文学评论》1994年第2期）的论断上的引申，但又不同，详论见后。

[②]可参见章培恒、骆玉明等人所著《中国文学史》第四编第一章第二节《初唐宫廷文人和律诗的完成》一文。

[③]南朝宋沈约《答陆厥书》，南朝梁萧子显《南齐书》卷三十三《陆厥传》引，中华书局，1972年。

[④]南朝梁萧子显《南齐书》卷三十三《陆厥传》，中华书局，1972年。

[⑤]吕德申《钟嵘诗品校释》第155页，北京大学出版社，1986年。

[⑥]张伯伟《唐五代诗格校考》，第93页，陕西人民教育出版社，1997年。

[⑦]虽然徐景安《乐书》、段安节的《乐府杂录·五音二十八调图》二人说法有异，但都指明了乐声与汉语四声相配合的事实。

的诗在韵律上提出了明确的要求。”[①]吴氏所论是为唐代歌诗而发，其“入乐的诗”也重在歌诗。实际上，乐府何尝不是“入乐的诗”，即使歌诗也是乐府的一种。既然声律与音乐关系如此密切，那么，乐府作为诗乐一体的文体样式，其“律”化不是必然的事情么。顺此思路来讲，“乐府”诗如果“格”、“律”化，其产品不是“词”又是什么呢？[②]清人万树于《词律·发凡》中也指出：

> 自沈吴兴分四声以来，凡用韵乐府无不调平仄者。自唐律以后，浸淫而为词，尤以谐声为主，平仄失调，则不可入调。[③]

万氏就径直道出了乐府“律”化为词的缘由与事实。要之，乐府与当时各种文体的“律”化潮流相呼应，也由“格”而“ 律”化为词。历来人们局限于朱光潜等人“齐梁时代乐府递化为文人诗到了最后的阶段”[④]等代降说，割裂了乐府自身发展的持续性，自然也就无视乐府也走向律化、演变为词这一文体规律，而片面地从“同辈”文体或外部因素为词体溯源。

由以上分析可见，律诗、声诗并非词体前身，而是词体“同辈”。但要强调的是这里所谓的“词乃乐府‘格’、‘律’化的结果”，至少包含以下三层含义：

第一层含义，词就是一种特殊的乐府，“律”化是区别词与乐府的唯一标志，与音乐结合的方式是区别词与律绝、声诗的标志。乐府是包括民间乐府（民歌）与文人乐府在内的与音乐相关联的歌辞，词也有民间与文人之分，但律词更多是出自文人之手（因为文人科举以律赋、律诗应试，才更谙熟平仄声律，民间歌者则多无意于此）。强调词是一种特殊的乐府，首先是为了突出词体的最初的音乐属性，标明了为了使人们明白词体与乐府一样音乐作用下的产物，是音乐与歌辞共同的产物。众所周知，音乐的乐符具有符号性质。既是“符号”，用什么来指代它都可以，用数字，英文、汉字均可。一首曲子下的歌辞，实际上就是曲子的乐句符号的对应物。乐谱既可以用乐符来记，也可用文字来记，形成“文字谱”歌辞，实际上是乐符的文字化。同理，一首曲子下配什么文字均可，即其下歌辞是可以随意更换的。因而，说“乐府”的“格”化也就是指，歌辞是词乐乐符形式的固定化，是曲子演唱方法的固定化。说乐府的“律化”是指由词乐形式“文字”化为歌辞后，由于文字自身四声有一定的规律，这种声律固定下来后，就形成了新的诗体——词。有无律化也是我们区别乐府与词的要件之一。由此，也可把词与律诗区别开：律诗是徒诗，只有部分会被歌唱成为声诗；而词由于与乐府同样性质，不仅在一开始就是与音乐相关，填制时、填完后，都与音乐不相分开。律诗之“律”一般是人为的按律句的类型及其平仄组合节奏分仅有“平起仄收”、“仄起平收”两式八种，且与音乐不一定有必然联系；而词体之律则与音乐关系密切，虽然歌唱时平仄四声与音乐可以不合，但其“格”源自乐曲乐句，其律则是来自原唱歌辞，而原唱歌辞的四声安排是音乐根据乐理、乐感而定的。也就是说词体之律是原唱歌辞的平仄四声固定化，有多

[①]当代学者吴相洲《唐代歌诗与诗歌——论歌诗传唱在唐诗创作中的地位和作用》一书第一章（北京大学出版社，2000 年，第 19 页）中对声律与乐律关系问题有不少精辟见解，可参看。

[②]由此，笔者甚至可以大胆说，律诗、绝句之律也是乐府（齐言歌辞）“律化”的一个表现。

[③]万树《词律·发凡》，中华书局，1957 年版。

[④]朱光潜《中国诗何以走上律的道路》，《朱光潜美学文集·诗论》上海文艺出版社，1982 年，第 205—206 页。

少原唱歌辞，就有多少种词律。又由此也可更好揭示“声诗”之弊与“词体”之利。“声诗”与“词体”都属先有乐后配辞的“以乐传辞”式的音乐文学。只是“律绝”在与音乐结合前其格已具，演唱时还须随乐句变化而增减摊破式地改变以合乐。这就给演唱者带来较多麻烦，并且对写诗者来说处于被动状态（作品能否被歌唱，取决于演唱者）。而词体由于是乐府的“格”、“律”化，一开始就是和音乐结合的，其格式也基本按照原来歌辞或乐句的长短、形式、用韵而定，填辞者选择的曲子为其熟悉且流行者，其改换填出的歌辞依原乐演唱便是，改变了声诗那种等待歌者入乐演唱的尴尬。从这点来讲，词体以其为乐府“格、律”化离演唱传播更近一步，而“律绝”能否转化成“声诗”须由演唱者决定，其“借乐”传播的可能性相对小些（尽管每首律绝都有这种可能）。

第二层含义，乐府歌辞的“格”化（依声填辞）及其声诗唱法（产生歌辞的差异形成新格式），也是词体生成的必经之路。词本是在齐梁以后各种新音乐影响下产生的“乐府歌辞”。乐府歌辞与音乐的关系形成不外先辞后乐、先乐后辞两种情形。而这每一种中又可分出几类，先辞后乐可分现辞新乐（谱新曲）与现辞旧乐（借旧乐来唱辞，可一个辞对多旧乐，如声诗）两类；先乐后辞则也可分现乐旧辞（与现辞旧乐相同，可一乐对多个旧辞）、现乐一辞（即填新辞）、现乐多辞（即此乐下所配歌辞，不止一首，这些辞形式可相同，也可不相同）等三类。不管是“先辞后乐”还是“先乐后辞”，也不管是哪一种类，只要辞与音乐结合最终形成的文字篇章，均是乐府歌辞。但对词体来讲，乐府歌辞产生的各种方式并非都适合。统观乐府歌辞产生的五种辞、乐关系中：“现乐多词”，是乐府中“依声填辞”明显体现，不必多言。“现辞新乐”，是辞与乐唯一对应，属原创音乐歌辞问题，其辞则有旧有新，可以曾经配乐，也可以是徒诗，但一旦谱上新乐，就变“新”歌辞。这“新乐”及其歌辞，就可以成为“现乐一辞”、“现乐多辞”的“格”式储备。“现乐一辞”是辞、乐唯一对应，也属创辞问题，是“依声填辞”的最初状态。其乐可为已有的，也可为新“度”的，而辞则是新填者。这种“新辞”及其乐也有可能成为“现乐多辞”产生的“格式”储备。另外，由于不同人对同一乐曲的理解不同，填出的文字格式也有不同，也会出现一乐有多个新词的情况。词体的产生的主要一条途径，就是按照乐府这种一乐对多词的“格”式而来的。其它两类“现辞旧乐”、“现乐旧辞”，虽属于利用音乐唱辞问题，但由于在歌唱方式不同有可能改变原来歌辞的样式，这值得我们注意，亦是词体形成的捷径。当听歌者不按原辞而按唱时之辞照样记录时，就会形成长短不齐的新辞。后来依声填辞者因所依歌辞不同，所填辞就会出现两路。乐府诗中同一调下所系歌辞或齐或杂，不相一致，实多由此而致。唐声诗，实际上是乐府中“现辞旧乐”这一方式在唐代的“新变”。因唐人律绝被纳入已有乐曲下歌唱，由徒诗变为声诗，由于歌唱时，其句式随音乐的样式而改变，如果听歌者按歌唱时节奏、形式（如衬字、衬句等）等样式记录歌辞时就会出现变体。像《浪淘沙》、《浣溪沙》就有齐言、杂言两种体式。这也正是传统“诗词代降”、“泛声”说的出现的真正原因。即词体产生的另一途径，是律绝按照乐府那种“现辞旧乐”唱辞方式经过音乐“中转”后出现唱前、唱后歌辞形式记录差异实现的。当人们完全按演唱时的歌辞形式（其四声平仄律已具）来重新为此乐曲填辞时，就

很容易实现“律化”。总结起来，常见的影响乐府文字格式的形成方式主要有“现乐旧辞”（歌唱时使“辞”改变）与“现乐多辞”（按一调之格式）两类，形成了形式不同的多个歌辞或形式相同的多个歌辞，其歌辞样式受音乐乐句及原创歌辞影响较大。词体既是一种特殊乐府，也必须具有乐府的这些“格”化方式。

第三层含义是，齐梁以后乐府的“格”化（依乐句或文句格式填辞）进而“律”化（依文句四声平仄律）形成词体过程中，虽然其“格”化与“律”化可以是先后关系、也可以是同时关系，但二者是不能或缺的。一方面，词与乐府一样，在“格化”阶段由于声律理论与实践还未成熟，依音乐句式与歌辞格式来所填歌辞大体只能做到格式渐定，如句子长短、句数多少、韵脚停顿位置等形体的趋同，后来声律论成熟后才“律”化。另一方面，声律理论出现后，后来填辞者有可能不但仿照其歌辞的“格”（ 句式、句数、韵脚等），还一字不移地依其“律”（文字的平仄四声排列）来填辞，从而形成新的词律。虽然这是乐府“律”化为词的一种最快捷方式，但仍包含“格”化与“律”化两个阶段。因此说，乐府没有“格”化就没有“律”化而成词，“格”化 是“乐府”律化为词的前提，“律”化成词是乐府“格”化的最终结果之一。如果仅说词为乐府的“格”化，实际上等于说齐梁以前的、齐梁以后的乐府中，所有“格”化的乐府均为词。这显然是不对的。乐府只有从齐梁时期声律理论与实践日益成熟后经过“律”化，才会形成“新面孔”——词。因此探求词体生成问题应转换为探求乐府“律”化的过程。

总之，由以上阐述可知，“词体乃乐府的‘格’、‘律’化”或“乐府的‘格’、‘律’化成词”这一命题，既说明了词体为音乐与文学结合的产物，又揭示了词体与乐府异同与承继，还证明了南朝以后乐府与古体诗、赋、骈文等文体一样都趋向“律”化这一文体变化规律。与此同时，还有利于我们对当前对词之定义与起源生成等说法有新的认识。后文将论及。

二　表现：乐府由“格”化而“律”化为词

由于汉语的“四声”发现，最早在齐梁时期，那么，正如考察五七言古诗的格律化、赋的格律化时间不能定在此前一样，对乐府的“格律”化具体时间的上限亦应定于在齐梁这一段时期为妥。然而由于乐府与五古、七古不同，它还有一个音乐问题。即人们“依声填辞”时有两种方式：一是像前代乐府填辞那样，只依乐句按乐曲格式填辞或依原唱歌辞的大致格式填辞，可简称“格”化。一是运用四声规则于“依声填辞”——依原唱歌辞的平仄声规律填辞，不但讲“格”化，也讲“律”化。这样，如果要探求词体产生最初情形及其肇始的大致时间，就不得不考察乐府自齐梁以后由“格”化而“律”化的表现。

首先，唐前，乐府“格”化现象众多，而“律”化的情形才始露端倪。在南朝之前，乐府的“格”化早就存在，即人们在填制乐府诗时采用“依声填辞”的方式。如汉武帝时李延年等人依张骞从西域带回的《摩诃兜勒》用来作为乐府仪仗之乐，另造新诗歌唱，编为 28

首“鼓吹新声”。[①]汉灵帝前后，由于“古曲多谬误，异代之文，未必相袭”，曾有“依前曲作新歌五篇”之事。[②]三国时，魏国缪袭曾改汉铙歌 22 曲中的 12 曲歌辞，而《君马黄》等 10 曲“并仍旧名”。[③]《晋书·乐志》记载“吴使韦昭制鼓吹十二曲”。[④]其中《炎精缺》、《摅武师》、《通荆门》、《汉之季》等 4 首与缪袭所作“格式”相同。此点，萧涤非先生在《汉魏六朝乐府文学史》中已有指出：

> 世之论填词者，莫不知有唐宋，今观韦昭所作，则知此道在乐府中固早已有之。初不待唐宋也。魏世作者，已多“依前曲之，作新歌”。然其所谓“依”者，但依前曲之“韵逗曲折”耳，故同属一调，而文句各中坚力量，从未有若斯之修短中程，惟妙惟肖者，然则后世所云填词之初祖，乃不在梁武帝、沈休文，更不在白居易、刘禹锡、温飞卿，而在韦昭矣。[⑤]

萧氏这里提及的韦昭改制曲辞之事，实际上是乐府歌辞“格”化的表现。然而这里的“填词”只是广泛意义上的。与唐宋时期的填辞虽方式同，但性质不同。因为真正的词体填制是指乐府在“格”{化的同时，还有“律”化的一个过程。故探词体之起源，不可远溯齐梁“声律”论发现之前，韦昭等人的“填辞”充其量告诉我们“依声填辞”是乐府的“格化”的必由路径之一。三国韦昭等人的“填辞”与通常我们讲的唐宋词人的填辞差异正是“律”而不是“格”。此点，洛地先生在其《词之为词在于“律”》一文中已明确揭示。[⑥]历来人们为词体溯源者，也正是仅看到乐府与词体在“依声填辞”的“格”化方式的共通，遂远绍广搜，提出了有失偏颇的“泛”词说。

其次，那么，齐梁时期作为声律论逐渐形成的时期，乐府是否有由“格”化而“律”化的现象呢？在南朝时期，“声律”论渐起，作为律诗的源头的“永明体”才出现。乐府的“格”化情形增多，虽出现了一定的“律”化，但须指出的是，萧衍等人作《江南弄》、萧纲等人作《乌栖曲》、徐陵等人作《长相思》，均属于乐府“格”化，不是纯粹的“律” 化。萧氏等人所作，平仄四声律多表现在韵脚的平仄大体固定，可称“韵的律化”，如梁陈时期有乐府《长相思》即有通押平声、通押入声两种。但“句的律化”还不够。当代学者李伯敬指出：

> 这些在每个同调名下的歌辞，不但格式与句数、字数并皆相同，而且均不是出于同一人之手，具有倚声填辞的一切特征，自当属于曲子词的范畴。……既然在魏晋六朝已经存在这么多倚声填辞的事实，又有与之相配的燕乐杂曲，那么有充分的理由说：词起源于魏晋六朝。[⑦]

李氏的这些见解是将“燕乐”之义扩至唐前然后作出的判断，且不论其作法妥当与否。他根据六朝时乐府歌辞的“格”化现象众多来说“词体起源于魏晋六朝”，仍与前述“词与乐府差异乃在律”的观点相左，即不明晓这一原理：只有“韵的律化” 与“句的律化”同时存

[①]班固《汉书》卷九十三《汉书·佞幸传·李延年》，中华书局，1962 年。
[②]曹植《鞞舞歌序》，赵幼文《曹植集校注》，人民文学出版社，1998 年。
[③]房玄龄《晋书》卷二十三，中华书局，1974 年。
[④]房玄龄《《晋书·乐志》卷二十二，中华书局，1974 年。
[⑤]萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，北京人民出版社，1984 年。
[⑥]洛地《词之为词在其律——关于律词起源的讨论》，《文学评论》，1994 年，第 2 期。
[⑦]李伯敬《关于燕乐的商榷——兼及词的起源》，《学术月刊》，1990 年，第 2 期。

在，才是纯粹 “律” 化的乐府——词。遂也有将词体“泛”化的偏颇。那么，南朝乐府到底有无律化的情形呢？笔者以为：有。

历来持“词体起源六朝”说者有一个盲点——仅注目于乐府杂言歌辞的“格”化与“律”化，而无视乐府齐言歌辞的“律”化。我们之所以提出“词体乃乐府的‘格’、‘律’化”这一命题，目的就为了纠正人们以齐言、杂言（长短句）来划分词体的错误。乐府歌辞虽然在杂言方面在齐梁时期“律”化不够，但其齐言歌辞却在“律”化。这是不辨自明的事实。也就是说，在南朝时期，乐府杂言歌辞大量“格”化，但未“律”化，不得谓之为“词”；但是乐府齐言歌辞其“格式”固定（或七言或五言，且句数固定），加上“永明体”的兴起，当早于杂言出现“律”化。这些“律”化的乐府齐言歌辞，按理当称之为“词”。可是又由于它们与作为徒诗的“永明体”以及后来成熟的律诗在形体上相近，故人们常将此种“律化”的齐言乐府歌辞，与律诗以及借乐唱辞而形成的“声诗”相混淆。实际上，三者是不同的：律诗（绝）最初为“徒诗”，“声诗”是借他乐来唱“徒诗”（ 律绝是其中之一）的结果，而乐府齐言歌辞的“律”化是先乐后词、一乐多词的结果。由于乐府诗的形成由先诗后乐与先乐后辞两种方式所致，可以想见，通常用律绝作“声诗”的情形中，因资料不清楚，必会存在与“律”化的乐府齐言歌辞混淆的现象。当前人们在讲由律绝到词体或由声诗而到词体这一过程时，多强调律绝、声诗对“律”的作用与贡献，却忽略了从南朝时期起乐府齐言歌辞的“律”化事实。这多有不妥。因为从产生方式上，乐府齐言歌辞与词体最初都与音乐紧相关联，都有“依声填辞”、一乐多辞的过程。而律诗与音乐的结合具有松散性，或为徒诗，或为“声诗”均非依声填辞。为此我们断言，词体的起源在南朝其确切表现不是杂言乐府歌辞的“格”化，而是齐言乐府歌辞的“律”化。“律诗”、“声诗”只是后来有助于词体成熟“律”化的一种诗体或唱诗方式。但正如我们不能说“永明体”就是律诗一样，此时“律”化的齐言乐府尽管更接近“律”词，却不能称之为“词”，充其量称其为“永明体”式“词”。

第三，再看隋唐时期乐府歌辞的“律”化情形。一方面，正如前面所述，乐府齐言歌辞的“律”化早在齐梁时期已出现，虽然由于声律理论还未成熟，出现了“永明体”式，但可以断言的是，到了隋初唐，随着律诗、律赋的定型与成熟，乐府齐言歌辞的“律”化也是与之同步的。又由于人们在当时把“依声填辞”而产生的齐言乐府与“依声（借乐）”唱律诗而产生的声诗相混，统称“乐府”，遂不悟此点。如隋炀帝之《春江花月夜》、《杨柳枝》即如此。另一方面，隋唐之际，乐府杂言歌辞由“格”化而“律”化的情形已经出现。但这种律化当然以“韵的律化”者居多，“韵的律化”与“句的律化”兼有者就现存资料看还不甚多。当代任半塘、王小盾等所纂《隋唐五代燕乐歌辞集》中为我们提供了大量的乐府杂言歌辞，[①]其中“格”化的例子不必例举，且看有“律”化的趋势。如隋炀帝、王胄等人《纪辽乐》四首，各首其“格”句法、押韵相同，其律当仅各首首句平仄相同，但说明有“律”化的趋势。任二北《敦煌歌辞总编》中所收《求因果》45 首，[②]其格式、韵的平仄也都与《纪

[①]任半塘、王小盾等所纂《隋唐五代燕乐歌辞集》，成都巴蜀书社，1990 年。

[②]如其中敦煌 S. 5588 卷《求因果・修善》，“ 怕罪之人心改变，翻恶回为善。故犯之人不避殃，自作自身当。 自从发意礼南宗，终日用心功。一法安心万法同，无不尽消溶。”敦煌 S. 5588 卷《求因果・息争》“煞

辽东》一致，当代学者王小盾考证乃为炀帝效法的对象。[1]其它如隋牛弘《上寿歌辞》，唐长孙无忌《新曲》，阎朝隐《采莲女》等，当代任二北《敦煌曲初探》即认为"一一皆作长短句词之体，确切无可否认。"[2]而唐贞观中《倾杯乐》所配各辞，中宗时《回波乐》（当时王梵志也以《回波乐》唱道）诸辞等不但"格"化，而且有"律"化的现象，如沈全期、杨廷玉、李景伯三人所作开首两句平仄基本一致。隋时僧海顺为《三不为篇》，"三首辞式全同，皆为十六句七十字，平仄用韵，俱甚谨严，而且以四言为主，从七十字严依一格看，应有某种音乐支持。"当代学者王小盾又考证当是佛教唱导音乐，"所配的很可能就是兼采'新声'的呗赞音乐。"[3]由此来看，海顺之作亦为乐府歌辞[4]，当目之为现存较早的既"格"化又"律"化之词。除了这些杂言乐府以外，隋唐之际的歌行体乐府也出了大量的"律"化情形。如薛道衡、卢思道、"初唐四杰"、"沈宋"诸人之歌行即杂有不少律句，[5]可以这样说，乐府歌行的律化既对五律、七律的定型起着催化作用，也对乐府杂言歌辞的"律"化为词有铺垫作用。

第四，我们还有必要从"乐府'律化'为词"这一角度对"隋唐声诗变词体"这一成见予以解释。我们已指出："声诗"属后来配乐或借乐歌唱的律绝。刘尧民曾在《词与音乐》一书中探讨了"由声多词少的绝句成为词" 与"由词多声少的绝句成为词的"两种声诗变为词体的具体情形。[6]刘氏的论说诚然细致精当，但窃以为有"能入不能出"之嫌。因为他只是在说明人们在歌唱绝句时采用的方法。而这些方法可以说是情形众多各殊，难一一穷尽。前文笔者已指出，当律绝经过"声诗"唱法之过程后，会出现唱前与唱后的差异。当人们依照演唱中的歌辞句式来记时，就会形成杂言歌辞，而这种"杂言"歌辞因其母体为"律诗"自然就是律化的杂言歌辞。这种歌辞一旦"格"化——被人用来依其文字格式（句式、长短、用韵、平仄）来重新填辞——就会成为乐府杂言歌辞"律"化的捷径。词体之"律"化也就完成。自宋代至今的"和声"说、"摊破增减"之说，当是指通过声诗演唱形成的乐府新"格"。这种"格"直接"律"化的同时，却不经过"先格后律"这样漫长的历时过程。循此思路，我们有理由这样判断词体起源时间，当与"律"诗成型并以"声诗"演唱处于同一时间。现存唐玄宗的《好时光》，有人已指出是律绝歌唱时加上了衬词后，才成为杂言。[7]由此来断词

缚熟持三五度，也合知甘苦。累经着棒更赔钱，渐渐软如绵。 识字少年抄取读，长智多风俗。总是南宗内教言，袁（原）自善根源。"

[1]见任二北《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987 年。

[2]见任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954 年。

[3]王小盾《隋唐燕乐杂言歌辞研究》第 465 页，中华书局，1996 年。

[4]僧海顺为《三不为篇》：其一，"我欲偃文修武，身死名存。斫石通道，祈井流泉。君肝在内，我身处边。荆轲拔剑，毛遂捧盘。不为则已，为则不然。将恐两虎共斗，势不俱全。永□今好，长绝来怨。是以返迹荒径，息影柴门。"其二，" 我欲刺股锥刃，悬头屋梁。书临雪彩，牒映萤光。一朝鹏举，万里鸾翔。纵任才辩，游说君王。高车反邑，衣锦还乡。将恐鸟残以羽，兰折由芳。笼餐讵贵，钩饵难尝。是以高巢林薮，深穴池塘。"其三，" 我欲衔才鬻德，入市趋朝。四众瞻仰，三槐附交。标形引势，身达名超。箱盈绮服，厨富甘肴。讽扬弦管，咏美歌谣。将恐尘栖弱草，露宿危条。无过日旦，靡越风朝。是以还伤乐浅，非惟苦遥。"

[5]关于此点可参见张采民著《融合与超越——隋唐之交诗歌之演进》，第 182－183 页，江苏文艺出版社，1997 年。

[6]刘尧民《词与音乐》，云南人民出版社，1985 年。

[7]见刘毓盘《词史》第二章于《好时光》按语："《全唐诗》注曰：'唐人乐府，元是律绝等语，杂和声歌之，凡五音二十八调，各有分属。自宫调失传，遂并和声亦作实字矣。'此词疑亦五言八句诗，如'偏'、' 莲'、' 张'、' 敞'、' 个'等字本属和声，而后人改作实字也。"

体形成于盛唐应是不容置疑的。循此思路，《忆秦娥》是否李白的问题也当有解。其中重复的“三字句”很明显是歌唱时留下的痕迹；其词体形式当由“声诗”歌唱一路而来，故李白之著作权应有保留余地。当然并非只有律绝才可用“声诗”方式演唱，当古绝、古体诗被放入已有曲子演唱时，所产生的演唱文本，必为杂言，其“格”——平仄、用韵、句式、句数——都会发生变化。只是这种“杂言”尚须先“格”化，然后再“律”化或被人径依其辞之平仄四声来写辞，不如律绝为“声诗”演唱产生的“律化”杂言直接。

另外，隋唐之际，除声诗演唱这一词体“律”化的捷径外，不应当排除前文所提到的词体最快捷的“律”化方式的存在：填辞者一开始既仿原唱歌辞之“格”（ 句式、句数、韵脚等）又依其“律”（文字的平仄四声排列）来填辞，直接形成新的词律。就现有可信记载来看，张松龄等和张志和的《渔歌子》、刘禹锡的依白居易《忆江南》作词当属此例。但若从情理来看，隋唐之际当有用此快捷“律”化方式者。

除以上按时代先后来扫描乐府“格、律”化为词的表现外，我们还须从当时的文学文化行为来审视乐府的“格”化与“律化”的培育条件。好在于此方面有不少学者都曾予以探讨。有从律诗、声诗角度来探者，如刘尧民；从酒令等隋唐杂言歌辞来论者，如王小盾。有从燕乐角度来析者；也有从唱歌角度来辨者。诸位学者的论见为我们了解词体的“催生剂”均大有裨益的。就中王小盾从曲子、大曲、著辞、琴歌、谣歌、讲唱等杂言歌辞来为乐府的“格化”、“律化”的考察贡献了卓见。这里要强调律赋、骈文作为乐府“律”化为词的“催生婆”之一，不容我们忽视。律绝为乐府齐言歌辞“律”化为词的直接诱因，而律赋、骈文则当为乐府杂言歌辞“律”化的生长土壤。关于此点，笔者已撰文《论唐宋词体演进与律赋之关系》可参见。[①]

要之，乐府“格”、 “律”化程度是随着声律论的发展而递增的。无论是齐梁以前还是齐梁以后，乐府的“格”化现象一直存在，但出现“律”化只能从齐梁时期出现平仄声律论开始，乐府齐言歌辞的“律”化可称律词的滥觞，只不过是“永明体”式的；隋唐之际乐府齐言歌辞“律”化完成，而杂言歌辞的“律”化已经出现。律词生成当在此时。“声诗”作为乐府中借乐唱辞的产物，在演唱时随着曲子形成了“律”化的杂言歌辞，成为乐府“律”化的捷径之一。乐府“格、律”化为词体有多方面的“营养”土壤，酒令、律赋、骈文等的参与也是其一。“乐府的‘格’、‘律’化而成词”这一论断不仅对词体的定义有修正意义，也对我们描述词体的生成历程大有帮助。

三　意义：对当前诸说的廓清

提出“乐府 ‘格、律’化而成词”这一命题除了对词体的定义有修正意义外，对当前众多词体的起源与生成说法如“燕乐”说、“律词”说、“民间说”等也有发明与校正作用，具有极大的廓清意义。

[①]曹辛华《论唐宋词体演进与律赋之关系》，台湾《宋代文学研究丛刊》，1998 年，第 3 期。

首先，对“燕乐”说、新“燕乐”说有针砭、纠正意义。曾经有一个时期不少人认为词体是燕乐的产物，燕乐是词体起源的决定要素。如夏敬观《词调溯源》、林谦三《隋唐燕乐调研究》、邱琼荪《燕乐探微》、龙榆生《词体之演进》、任二北《唐声诗》《敦煌曲初探》、刘尧民《燕乐探源》、唐圭璋《论词的起源》、王小盾《隋唐燕乐杂言歌辞研究》等，均主张燕乐决定词体的起源。近年来岳珍以《关于“词起源于隋唐燕乐”的再思——与李昌集先生商榷》一文，又强调此说的“科学权威性”[①]。当代对燕乐说进行修正者有当代学者李伯敬、徐英、郑家治等，然他们做法还是站在词体源于燕乐说上。现在由“乐府‘格、律’化而成词”这一原理来看，声律论的出现与完善才是首要条件，律化才是区别开词与乐府的关键；燕乐只是词乐之一种，乃次要条件。如果以燕乐为首来断，就会出现不当的观点。

其一，先以此原理察李伯敬观点之得失。李氏《关于燕乐的商榷——兼及词之起源》[②]中考证出燕乐在魏晋六朝即存在，依声填辞也早就存在，由此推论出词体滥觞于此时。这就模糊了乐府与词体的差异——在“律”化而不在“格”化，从而扩大了词的内涵与外延，有“泛”词倾向。李伯敬又在《词起源于民间说质疑》一文中则仍以燕乐在魏晋早就存在，倚声填辞也如此，否定王国维、夏承焘所云“诗余之兴，齐梁小乐府先之”[③]、“六朝民间乐府是它的前身”[④]等说法，其不妥之处仍在“词体”概念的“泛化”，其实，是王国维、夏承焘先生能从“乐府”来论词体的起源，乃另具只眼，只是其理由不详。

其二，再以此原理察徐英观点之得失。徐氏《燕乐界定说的困惑》、《论词体的特征和词体的形成》诸文中，也认为“以是否配合燕乐作为辨别词体的标准，这是不合实际的。”因此他指出，“词体的谱式定型（乐谱的定型与乐谱相应的歌辞的格律谱式的定型）对词体的确立具有决定性的意义。”“按照定型的谱式填写歌辞这就是最本质的特征。”[⑤]词体萌芽于齐梁而形成中唐，其标志是人们自觉按照定型的谱式填辞。”[⑥]徐氏的这些观点，笔者以为是目前为止，灼见最多者。如他指出词体“继承了汉魏六朝乐府的一些传统（长短句、句式、被乐传统）”，“词体是对汉语声律原理的自觉运用的产物。”“词体的确立是汉语声律在杂言歌辞中自觉运用而臻于极致的又一座里程碑”等，[⑦]均很精辟。“乐府‘格、律’化而成词”这一命题，几乎呼之欲出。但是，由于徐氏立足点不在乐府，且在具体操作、论证时又有漏洞，惜乎未能。如他直言“中国的诗歌自古以来就是齐言和杂言并行发展的，词体只是将杂言这种传统继承并发展，更为普遍罢了”一语本无错误，但这一论断又极易让人觉得律化的齐言歌辞不属词体（如《玉楼春》、《浣溪沙》、《瑞鹧鸪》等），自然，唐词中有不少是齐言也无从划类。事实上，区分词体是不能仅从句式的齐言、杂言来判，应当从乐府是否“格、律”化来断，即首先应判定它是否乐府的“格”化（先乐后辞，乐多辞的倚声填辞），再判定它

[①]岳珍《关于“词起源于隋唐燕乐”的再思——与李昌集先生商榷》，《文学遗产》2004年第5期。
[②]李伯敬《关于燕乐的商榷——兼及词之起源》，《学术月刊》，1990年第2期。
[③]王国维《戏曲考原》，见《王国维遗书》，上海古籍书店影印本，1983年。
[④]夏承焘《月轮山词论集》，中华书局，1979年。
[⑤]徐英《燕乐界定说的困惑》，《暨南学报》，1993年第1期。
[⑥]徐英《论词体的特征和词体的形成》，《华南师大学报》，1990年第3 期。
[⑦]此处引文分别见徐英《燕乐界定说的困惑》、《论词体的特征和词体的形成》（《华南师大学报》，1990年第3 期）。

是否乐府的“律”化，这样就避免了律化的齐言歌辞被排除在词体外的不足。又例如，徐氏将词体形成定于中唐因为“初唐时人们对声律原理运用的热点都在定格的齐言诗即近体上，直到中唐人们才对长短句歌辞的律化越来越热衷。”[①]这种做法过于笼统、武断。且不论其在理论方法上的不“辩证”、不“联系”，孤立地割裂了各种文体共生状态的历史。如果明白初盛唐时作为科举武器的律赋的“长短句”性质与“律化”性质兼有的事实，谁又能说人们对声律原理运用的热点都运用在定格的齐言诗。

其三，再以此原理审视郑家冶最近发表的《燕乐与词的关系新论——与岳珍女士商榷》一文。此文中针对“胡乐入华而词生”、“词起源于隋唐燕乐”[②]等观点，在指出词的音乐来源是多元的，非燕乐非唯胡乐，认同阴法鲁的“俗乐”多样性观点的同时，通过考察古代词曲配合之式认定：“梁陈新曲，尤其是其杂言新曲，典型者如《江南弄》、《长相思》、《纪辽东》等。可知梁陈文人既倚乐谱填辞，又受齐梁声律论影响而有意无意地倚仄谱填辞，不仅在词曲配合形式，所倚乐曲上与后世之词相同而且其句式及声韵格律等与后世之词已没有本质的区别，因此可以说，梁陈文人倚声填制的长短句及部分齐言乐府——梁陈新曲就是初期文人词。”[③]郑氏这一论断有其是处。如顾及到“齐言体乐府——梁陈新曲”参与词体的建构，然而在方法上存在一定缺陷。正如拙笔者前文所述，仅从“格”——倚声填辞——来判无法区别乐府与词的界限，而从声律论来判时应考虑到齐梁时期声律论还未成熟，自然其歌辞也只是“永明体”式的“律”化，不能说与“后世之词已没有本质的区别”。正像不能说“永明体”与后来的近体律诗本质无别。

综合笔者对以上李、徐、郑三家力破“燕乐”说而倡言词体起源于齐梁等意见的评判进一步可知：任何一个时代的音乐都是多样性的，不只有燕乐，词的产生不仅仅缘音乐变化，首要在“声律”；应意识到词与乐府最初都是歌辞，词是一种特殊的乐府歌辞，二者都有“格”——倚声填辞，但区别在“律”化，音乐不是区分乐府与词的先决条件；乐府歌辞由“格”化而“律”化（“韵的律化与句的律化”）就产生词，而乐府歌辞又分齐言、杂言，乐府的“律”化因此实际由齐言乐府歌辞“律”化为词与杂言乐府歌辞“律化”为词两部分组成。明乎此，“燕乐”说就不攻自破。实际上“燕乐”说论者误把词体所配音乐这一条件当成了词体产生的唯一条件或首要条件。当前持“燕乐”说或新“燕乐”说者都过分地强调一端，过于重视词体与律绝乃至“声诗”的异同，对词体与乐府的共性与差异探讨不力，不晤词体是乐府（包括齐言、杂言）中“格”化而“律”化的歌辞，不解“律化”为判定词体的首要条件。因此，笔者提出“词乃乐府‘格’、‘律’化”这一命题，对“燕乐”说、新“燕乐”说有针砭、修正意义。不仅如此，这对词体的起源时间问题也可提供新思路。由于“声律”论成熟在初唐，乐府的声律化也当在此时。探讨词体的产生不能光注目乐府杂言歌辞的“律”化，尤当注意乐府齐言歌辞的“律”化，这样词体的起源时间也可确定。如根据“乐府‘格、律’化而成词”这一理念，如果寻找到齐梁时大量的乐府齐言歌辞“永明体”化的事实，就可说明词体

[①]徐英《论词体的特征和词体的形成》，《华南师大学报》，1990 年第 3 期。
[②]分别见于李昌集《华乐、胡乐与词：词体发生再论》、岳珍《关于“词起源于隋唐燕乐”的再思考》等文。
[③]郑家冶《燕乐与词的关系新论——与岳珍女士商榷》，《西华大学学报》，2007 年第 2 期。

起源当在此时。须强调的是，判定词体的起源年代（通常人们来定词的起源时间总是笼统的说一个大时段）只须从当时乐府某一调由“格”化而“律”化的时间来断，其较准确的时间就可判定。

第二，对“律词”说的补正意义。当代鲜明地提出“律词”概念者为洛地先生。其“词之为词在于律”的论断也是灼见。他在强调“律词”时，对“律词”的形成进行论说时重点从音乐与歌辞的关系来判断，认为词承“律诗”，是以文化乐；“‘一曲’或‘一词’当它以具备句式、平仄格律为其构成特征了，其歌唱中的音乐旋律便由平仄声调化为乐音所构成，所决定。”它便成为一“以文化乐”之“律词”。[①]然依笔者“词乃乐府‘格’、‘律’化”这一命题”来看，洛地此种论述仍有不足。一方面，他将律词之律与律诗之律等同，事实上二者差异很大。即以词体中的齐言来论，如《生查子》、《玉楼春》等其律与五言律、七律就不同，至于其余三言、四言、六言等“律式”则诗更无。而律赋中、骈文中却多有。这就说明词之“律”乃乐府歌辞“律化”的结果。况且，洛地先生也意识到“早期的律词有齐言”，[②]也认为词律来源于音乐。另一方面，洛地于此认为律词之律来源于歌唱，是音乐旋律的“平仄声调”化，此种说法虽有一定的可能，但是由于乐曲与歌辞文字的平仄声调关系本来不是必然，只是讲究声律更适合配乐歌唱罢了。乐符本是无意义的，只有音高交错产生的节奏代表一定的意义。旋律与平仄自然最初不须一一对应。试想，汉字声律没有发现之前，人们难道就不歌唱了么？因此，说词之律完全为歌唱时音乐旋律的平仄声调化有欠妥之处。它只适合说明作为“以乐传辞”的“声诗”转换为词体的过程，并不能说明原本为杂言歌辞的“律”化情形。再一方面，如果仅将词律形成归功于“以文化乐”，就是无视齐梁以后赋、诗、文的“律”化与乐府“齐言”、“杂言”的律化同时开始的事实。既然歌辞的平仄与乐曲不必有一定的联系，乐府中的杂言歌辞的“律”化只能从乐府原唱歌辞的“格”化（大量的依其乐曲曲拍格式或文字格式来仿写）来找。正如人们在作律诗、律赋时采用统一规定好的平仄要求、句数要求、字数要求、用韵要求来模写范本一样，当人们在改换歌辞时悉依包括平仄在内的原唱歌辞格式时，“律”化就实现了。也就是说，洛地先生只讲了“声诗”式演唱对乐府“律化”的作用，忽视了乐府歌辞原唱在平仄、字数、句数、用韵等“格”式上的“范本”意义。特别是，洛地先生从“以乐传辞——旧瓶装新酒”的演唱角度讲了词“律”产生，却对“倚声填辞”的现象视而不见，以至于要否认“词是为配合流行音乐曲调的歌唱而创作的歌辞”[③]这一基本正确的定义，并质疑词为“音乐文学”。[④]这种做法过于武断。我们提出词“乐府的‘格’、‘律’化而成的词”这样的论断，强调的正是词与乐府一样都是与音乐相关，乐府齐言歌辞与杂言歌辞“格”化是词“律”化的必经之路。由于原唱歌辞的“格”（字数、句式、句数、用韵）正是与乐曲的形式相对应，当人们依此“格”来改辞时，可照顾原曲之格，也可只按文字之“格”；当人们不仅按其“格”，同时还按原唱歌辞平仄四声之“声律”

[①]洛地《《词之为词在其律——关于律词起源的讨论》，《文学评论》1994 年第 2 期。

[②]洛地《《词之为词在其律——关于律词起源的讨论》，《文学评论》1994 年第 2 期。

[③]曾昭岷、曹治平、王兆鹏、刘尊明编纂《全唐五代词·序》，中华书局，1999 年 12 月。

[④]洛地《“律词”之唱，“歌永言”的演化——将词视为“隋唐燕乐”的“音乐文学”是 20 世纪词学研究中的一个根本性大失误》，《浙江职业学院学报》，2005 年第 1 期。

来改辞时，平仄虽与音乐关系不大，但由于原唱歌辞是填辞时考虑到与歌唱适宜与否而定下来的，这样其平仄无形中就与乐声相对应。事实上词体的兴盛，就在于它采用的是流行乐曲（金曲）的传播面广、具有约定俗成作用等的特点。倚声填辞的方式，使词人填出与音乐乐句大体吻合的歌辞，便于自己与他人直接演唱，避免了律绝入乐要依赖歌者才能演唱为“声诗”的尴尬。即使按洛地先生的论证词律是“以文化乐”其歌辞形式也是与音乐的，可能说词与音乐无关呢？

而王小盾先生在“谈谈律词之律的产生原理问题”时，先从词调形成的条件——隋唐燕乐包括乐器、乐谱、踏歌、妓歌等四个文化因素指明词同音乐相关，又从饮妓艺术论述词律形成的条件认为，“词体是一种‘文化积累’，在民间阶段获得歌调，在乐工辞阶段获得依调撰词的曲体规范，在饮妓辞阶段增加众多的改令令格，在五代以后的文人辞阶段，这些令格转变成由范辞或词谱所代表的格律。”[①]不可否认，王氏先后从事的《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》、《唐代酒令艺术研究》对我们了解律词形成的条件与环境有不小意义。但是其论断也有一定偏颇。一方面，若按照他所说将词体的形成分成前述的若干段，就犯有割裂历史之嫌，因为他所谓“民间辞→乐工辞→饮妓辞→文人辞次第演进的过程”[②]，本来应当是错综的，无法分出先后的。另一方面，尤其是他所介绍的同词律相关的伎艺——唱和、改令，只能说是“催生”词律的条件，而不能视为词律的起源的生成的内在条件。再一方面，其所谓的“律”实际上是“格”化与“韵的律化”，大多没有涉及“句的律化”（各句的平仄声律）问题。而“句的律化”是同为音乐文学的乐府与词的主要区别，正如古体与律诗的区别在句的平仄声律一样。这样就除势必将词体外延扩大外还产生这样的疑问：如与音乐无关的酒令应当视为何物？如将律词的起源时间推迟至五代合适否？由此，王氏的断言“律词之律”并不是文人墨客或音韵学家们在书斋中的臆造，笔者提出“词乃乐府的‘格’、‘律’化”对王氏之偏颇正有针砭作用。尽管词律是迥异于近体诗律的，但二者的平仄四声都是声律论出现后才有的，而能熟练运用平仄四声于歌辞的写作者，非文人墨客与音韵学家而谁？至于是否在书斋中臆造，不能因酒筵歌席的游戏、娱乐等着辞情形，就忽视“书斋”的作用。王小盾先生《唐代酒令与词》长文中所举证的大量酒令着辞例子，其实质讲的也是乐府的“格”化，而不“律”化（平仄四声定型化）。况且，唐代的音乐样式并不仅限于“酒令”，说令词起源于酒令，夸大了“酒令”的作用，忽视了除酒令以外其它乐曲的作用。

由洛、王二家论断之偏颇，再结合笔者的“乐府的‘格、律’化而成词”这一论断看当前对词体的外延的判定：洛氏强调“以文化乐的律词”，那么不经过演唱一路形成的“律词”以及唐五代还未完全“律”化、不少仅存原唱歌辞的作品，就会被排除在外。王氏强调“依调填辞”，那么不少句式不具平仄律的乐府歌辞也会被收入。若按“词乃乐府的‘格’、‘律’化”这一原理来判，词宜当先分为“格”词与“律”词两种，严格来讲“格”词不当算“词”。但在齐梁南朝至五代的确存在不少属只有“倚声填辞”， 属于“格”化与“韵的律化”而不讲“句的律化”的乐府歌辞，如任半塘、王小盾所编著《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》中有不

[①]王小盾《从词体形成的条件看词的起源》，《扬州师院学报》，1995年第1期。
[②]王昆吾《唐代酒令艺术》第241页，东方出版中心，1996年。

少属此种“格”词。这些“格”词虽终究不同于后来的“律”词，又不能径称为“词”，如何处理？这里不妨从“律”词入手反观，因为律词是“格”词的律化。如果一首歌辞最初为“格”词，后来有人依其“律”重新填过辞，那么就可称此“格”词为词，即凡后来被“律”化过的“格”词，均可视为“词”。否则，只能如《乐府诗集》称之为近代曲辞。曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明等人编著的《全唐五代词》即有“格词”与“律词”不分的情形。正编中单收录倚声制辞的曲子词，其所据一是词籍，一是有歌唱本事。而被收入副编的只因词籍未收或历史典籍未记本事，显然不合适。按其“倚声制词”的曲子词，这一范围，则六朝的乐府歌辞属于“倚声制词”者，也就是词。这又有“泛”化之嫌。因此，笔者建议在“词乃乐府‘格’、‘律’化”这一命题的基础上，划分词为“格”词与“律”词两类，“格”词专指齐梁以来的原唱歌辞、未完全“律化”的乐府歌辞，与当时仅仅“格”化但后来其体“律”化的歌辞三类，它们是一种“准”词；“律”词专指那些不仅“格”化，而且“律”（平仄律）化的歌辞。如此即可解前述《全唐五代词》的“尴尬”。

第三，“词乃乐府的‘格’、‘律’化”的提出，有利于我们进一步审视“词起源于民间”的说法。主张“民间说”者众多，如夏承焘、唐圭璋、俞平伯、钟敬文、詹安泰、阴法鲁等，但后来李伯敬通过考察“燕乐”的内涵与外延，质疑此说，并认为“词起源于六朝宫廷和文人乐府”。[①]接着刘尊明又撰文“重新阐释和肯定”了“词起源于民间”的正确性，[②]并批驳李伯敬之观点。现在由“词乃乐府的‘格’、‘律’化”这一定义来看，因为“乐府”环境本身就由民间、宫廷、文人三个文化阶层。因此，无论是宫廷、文人还是民间，都只是作为一种特殊乐府的词产生的一个条件，即三个阶层都参与了词体的建设，只不过侧重点不同而已。在词乐方面、民间乐曲、宫廷乐曲、文人制曲等都有用来“倚声”的可能。在“格”化方面，民间游戏著辞，宫廷宴饮娱乐、文人集会吟唱都有可能采用“倚声填辞”或“倚歌辞填辞”的方式。民间对乐曲的传布，文人对平仄律理论完善与实践，宫廷以律诗、律赋为尚等，均各擅所长。也就是说促使乐府由“格”化而“律”化为词的是“合力”作用的结果，与其说“词起源于民间”不如说“民间”是词体生长、发展、演进的“土壤”之一。更何况民间、宫廷、文人三个阶层的音乐、文学等文化艺术还是不断交融的。当然，要强调的是在律词形成中，文人阶层所起的作用要比民间阶层要大得多，因为对平仄四声律的掌握对文人从事以律赋、律诗、骈文的科举取仕来说尤为重要。“词乃乐府的‘格’、‘律‘化”的提出既包含了这层意思的同时，也对任何词体发生、演进的“一 因”说具有纠偏意义。

总之，对词体生成这一问题的解决，必须由词体的本质（乐府）入手，抓住其音乐与声律上的特殊之点（原唱乐句或歌辞供“格”，四声平仄声律说供“律”），方能奏效。“词用乐府的‘格’、‘律’化”这一命题，对“燕乐”说、“律词”说、“民间”说等关于词体的界说、词的起源的争论具有决定性意义。当我们来判定词体时不当依是否齐言、杂言，不当仅依“倚声”说，应先看其是否先乐后辞式的乐府。然后看是否律化（即其“平仄四声”与原唱歌辞

[①]李伯敬《“词起源于民间”说质疑》，《文学评论》，1990 年第 6 期。
[②]刘尊明《“词起源于民间”说的重新审视与界说》，《文学评论》，1993 年第 1 期。

是否一致）。词体的起源必须先经过乐府的“格”化阶段，再经过乐府的“律”化阶段。由于词体律化如诗体律化时先处于“永明体”阶段一样，自齐梁而五代，不少词体处于“格”词阶段，宜分词体为“格”词与“律”词两类。当我们再以此去推求词体起源的时间的时候，此一问题就变成“格”词出现的时间与“律”词出现的时间二者。前者“格”词虽不是真正的词，但却为词体的“近亲”，出现时间必定在齐梁。因为“声律”论于此时才有。而后者据李清照《词论》所言“乐府、声诗并著，最盛于开元天宝年间”[①]一语来断当早在初唐，其现存具体可考时间当为肃宗朝《渔歌子》词的填制。由以上阐述可见，对于古人的词学观念（如“乐府说”的词源观）应予以足够的重视，一味疑古、轻视古人言论的作法值得纠正；探讨事物源头时应由历时角度考虑，溯源时不当将共时关系的同类事物视为前身，不宜将促进因素或或兴盛“土壤”视为渊源。

[①]见王仲闻《李清照集校注》第194－195页，人民文学出版社，1979年。

论《文体明辨》的辨体观

首都师范大学文学院　贾奋然

摘　要:《文体明辨序说》是中国古代文体论集大成之作，在古代文体批评发展史中有着重要意义，但至今尚未得到深入研究。本文阐发了《文体明辨序说》中所表现出来的辨体观念，并认为《文体明辨序说》虽然不及刘勰议论文体之“体大而虑周”，但也确实做到了分体愈细，辨析愈严，并全面总结了自先秦迄于明初的古代文体类型，将中国古代的辨体批评再次推向了高峰，应该引起学界的足够重视。

关键词: 体裁　辨体　体用

文学总集附论文体是中国古代文体批评独具特色的重要方式。文学总集汇聚众家众体，编者首先要对各类文体进行聚类区分，然后才能按体将众多作品进行有序编排，因此，在总集编撰中对文体类型加以辨别并进行分类则成为极为自然的事情。中国最早的总集被认为是挚虞的《文章流别集》，《隋书·经籍志》总集类云：虞撰“《文章流别集》四十一卷，《文章流别志、论》二卷”。其中，《集》选辑各体文章，“论”原本附于《集》，后摘出别行，成为文体专论，但可惜此书已亡佚，据现存辑佚文，文集中所编撰和论及的文体有颂、赋、诗、七、箴、铭、诔、哀辞、哀策、对问、碑、图谶等。东晋李充著有《翰林》是与挚虞《文章流别集》相仿的总集，其中《翰林论》是其中的附论文体的部分。《翰林论》大约在赵宋以后亡佚，今仅存十数条，从辑佚文看，论及文体有赞、表、驳、论、奏、盟、檄、诗诸种。萧统《文选》是现存最早一部总集，编者以“文体编次”，网罗众家，搜珍剪秽，选录文体三十九类，但只在总序中简要论及集部选文的范围及文体分类情况，没有形成文体专论。到了明代吴讷的《文章辨体》和徐师曾的《文体明辨》依然承袭了《文章流别集》的总集编撰方式，一方面分体选文，一方面依体序说，其中《文章辨体序说》和《文体明辨序说》被今人于北山、罗根泽摘出别行，成为中国古代文体论的集大成之作。徐师曾《文体明辨》“大抵以同郡常熟吴文恪公讷所纂《文章辨体》为主而损益之”，[①]分体更细，辨析更严，其中阐发了许多重要的古人关于文体的观念。自《四库全书总目提要·文体明辨提要》贬斥其“治丝而棼者”，[②]后人论及此书也多沿袭《提要》之说，认为全书分体杂碎，不足为法。今人罗根泽等在《文章辨体序说》和《文体明辨序说》的“校点前言”中，对其评价较为公允，他们认为全书关于古代文体的分类，固然有些流于繁琐，但“对文学体类的研究，不只需要提纲挈领，也需要条分缕析。”[③]王运熙等主编《中国文学批评通史》也认为《文体明辨》“或

[①]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M] . 北京:人民文学出版社,1998年版.，第77页。
[②]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M] . 北京:人民文学出版社,1998年版.，第177页。
[③]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M] . 北京:人民文学出版社,1998年版.，第2页。

考订其源流，或辨析其古今应用的变化，条分缕析，实为文体论集大成之作。……广收博取，成绩是值得肯定的。”[①]但今人对于《文体明辨序说》的深入研究及其文体观念的价值阐发极为少见，除了在一些批评史可见简单的评说外，几乎见不到专文加以论述。本文认为《文体明辨序说》是继刘勰《文心雕龙》议论文体之后，中国古代又一文体论集大成之作，在中国古代文体批评发展史中有着极为重要的意义。虽然它不及刘勰议论文体之“体大而虑周”，但也确实做到了分体愈细，辨析愈严，并全面总结了自先秦迄于明初的中国古代文体类型，特别是总结了齐梁以后新的文体类型，阐发了许多重要的文体观念，表现出鲜明的辨体意识，将中国古代的辨体批评再次推向了高峰。下文试初探《文体明辨序说》中所表现出来的辨体观念，希望以此抛砖引玉，引起学界对此论的足够重视和推动进一步的深入研究。

一、“文章必先体裁”

古人论文体往往首先不是出于建构完整文体体系的需要，而是为了一些实用的目的，诸如指导读者的阅读和指示写作各体文学的准则，这是最常见的目的。刘勰《文心雕龙》用大量篇幅议论了文体，这是基于文章“去圣久远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡，饰羽尚画，文绣鞶帨，离本弥甚，将遂讹滥”[②]的文坛现状，即文人写作不遵循必要的文体规范，各类文体体制趋于瓦解，刘勰希望通过“立范运衡”来纠正当时文坛写作中混乱的局面，为各类文体写作建立基本的体类范式。文人编纂总集的目的也大多是直接为鉴赏者和写作者确立各体文学鉴赏和习作的范本，使他们能够窥文之全貌，得文之菁华，明文之体制。如《四库全书总目提要序》所云：“删汰繁芜，使莠稗咸除，菁华毕出，固文章之衡鉴，著作之渊薮矣。”赵梦麟在《文体明辨序》中阐发了徐师曾编纂《文体明辨》的“用心良苦”在于“昭艺林之矩矱，标制作之堂奥，千古人文，一览具见”。[③]因此，在总集编撰中，既要精选各类文体的范本，还要考证各类文体的源流演化，总结归纳各类文章体制的基本规范，对于文体体制的关注始终是古人议论文体的首要问题和最终目的。刘勰在《文心雕龙》中称文的体制为“大体”、“大要”、“大略”、“纲领之要”等，强调“立体”、“昭体”、“位体”的重要性，如《总术》曰：“文场笔苑，有术有门。务先大体，鑑必穷源。”[④]《鎔裁》曰：“草创鸿笔，先标三准：履端于始，则设情以位体”。[⑤]刘勰在“论文叙笔”二十篇中通过“原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统”[⑥]的历史推演和逻辑演绎相结合的方法，对所论列文类的源流和体制特点作了精要的阐述。徐师曾更是自觉地将对文体体制的强调置于议论文体的显要位置，他在《文体明辨序》中充分发挥吴讷“文辞以体制为先”[⑦]的观点说：“夫文章之有

[①]王运熙、顾易生.中国文学批评通史.（明代卷）［M］. 上海:上海古籍出版社,1996. 第.287－288页。
[②]范文澜.文心雕龙注,《序志》.［M］. 北京:人民文学出版社,1998.
[③]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］. 北京:人民文学出版社,1998年版.，第73页。
[④]范文澜.文心雕龙注.［M］. 北京:人民文学出版社,1998
[⑤]范文澜.文心雕龙注.［M］. 北京:人民文学出版社,1998
[⑥]范文澜.文心雕龙注,《序志》.［M］. 北京:人民文学出版社,1998.
[⑦]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］. 北京:人民文学出版社,1998年版.，第9页。

体裁，犹宫室之有制度，器皿之有法式也。为堂必敞，为室必奥，为台必四方而高，为楼必狭而修曲，为筥必圜，为篚必方，为簠必外方而内圜，为簋必外圜而内方，夫固各有当也。苟舍制度法式，而率意为之，其不见笑于识者鲜矣，况文章乎？”[①]《刻文体明辨序》中进一步阐发徐师曾的观点说：“陶者尚型，冶者尚范，方者尚矩，圆者尚规，文章之有体也，此陶冶之型范，而方圆之规矩也。”[②]徐师曾将文章体裁比喻为制度法式，方圆规矩，这是写作者必须遵循的写作规范，如果写作完全不遵循体裁规范，率意而为，则是不懂得作文之法则，而要贻笑大方了。《文体明辨序》中又反复强调说：“文章必先体裁，而后可论工拙；苟失其体，吾何以观？”[③]《文体明辨·文章纲领》引宋代倪思之言：“文章以体制为先，精工次之。失其体制，虽浮声切响，抽黄对白，极其精工，不可谓之文矣。”[④]又引大明陈洪谟之言曰：“文莫先于辨体，体正而后意以经之，气以贯之，辞以饰之。”[⑤]文学批评的首要标准是辨明文章体裁是否符合规范，然后才是看意气是否贯通，文辞是否工拙，如果“失其体”则无足可论了。体制论是中国古代文体批评中的核心理论，表明了古人自觉建构文体规范的努力。如果说刘勰还只是在“论文叙笔”中多次表现出对体制问题的关注的话，徐师曾则确实在全书的序言中将“体裁”作为一个核心观念来反复强调，并以此作为全书的基本构架方式。“文各标其体，体各归其类，条分缕析，凡若干卷云。”[⑥]文章各自按体编排，各类文体按类分辨。以文立体，以体辨文，这样一种以体选文的作法虽是总集编纂的一贯体例，但为各体单独序说，追溯文章各体之流变，并对不同的文体类型详加辨析则表明了徐师曾已经具有了较《文选》更为清醒和自觉的通过总集编纂来建构文体学的意识。

二、“假文以辨体”

《文体明辨》对于文体的分类和辨析极为细密，全书广取博收，几欲穷尽秦汉到明初所有的文体名目，并逐一加以辨别。从文体分类的情况看，刘勰《文心雕龙》分体三十四类，大类之下还分小类，总计论列文体达七十九种之多，萧统《文选》分体三十九类，吴讷《文章辨体》分体五十九类，至徐师曾《文体明辨》则分体一百二十七类，其中正集分体一百一零一类，外集分体二十六类。若要论及到细分文体的条目则更难以计数。《文体明辨》分体过于细密的做法遭到了后人的批评，《四库全书总目提要》曰：“千条万绪，无复体例可求，所谓治丝而棼者欤”。[⑦]从全书编目来看，分体杂碎固然是其弱点，但“条分缕析”对于辨别文体也当是极为重要的环节。徐师曾在《文体明辨自序》中说：“盖自秦汉而下，文愈盛；文愈盛，故类愈增；类愈增，故体愈众；体愈众，故辨当愈严”[⑧]文体分类之所以愈来愈细

[①]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第77页。
[②]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第75页。
[③]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第78页。
[④]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第80页。
[⑤]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第80页。
[⑥]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第75页。
[⑦]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第177页。
[⑧]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第78页。

密是由于随着诗文的不断发展，文章的繁盛，新的文类或文体细类不断出现，因此对之进行分类和加以辨别是十分有必要的。徐师曾编纂总集和辨析文类的方法是“假文以辨体，非立体而选文”。[①]这就是说，编者不是先验地设定文类，然后选择范本，而是从大量体类相似的文章进行总结归纳，从而确定文体的不同类型的名目。虽然徐师曾采纳了前人在总集编纂和议论文体中许多固有的文体名目，但他也从繁富的文章中提炼归纳了许多新的文体名目，从全书观，新增文类，部分为新列，部分为细分。新出现的文体名目有的是魏晋南朝以后新出现的文类形式，如题跋、律赋、文赋、近体律诗、排律诗、绝句诗、引、题名、诗余等。还有的是自古已有，但作者不多，没有被归纳成特定的文体类型，后世逐渐繁盛则被归纳成体，如，解，祖于扬雄《解嘲》，后人效之，作“解某”或“某解”；辩，原出于孟、庄，唐韩、柳始作，后人题作“某辩”或“辩某”；记，始见《禹贡》、《顾命》，其名则自《戴记》、《学记》诸篇，其盛自唐代开始。这些文体名目虽然魏晋之前已经出现，但在《文选》和《文心雕龙》都没有单独列体。《文体明辨》还新列了贴子词、上梁文、乐语、右语、道场版、道场疏、表、青词、募缘疏、法堂疏等民间实用性文体，这些文体写作虽为时俗鄙事，学者勿求，但民间普遍适用，因此，“采而不削，聊以备一体。”[②]细分的文类名目有：敕榜、谕告、御札、批答、玺书、铁券文等为新增的昭诰文细分类目；墓碑文、墓碣文、墓表、碑阴文、墓志铭等为新增的墓碑细分类目；解、辨、原、释、评等为新增论文细分类目；纪事为新增传记类细分类目；规为新增箴戒类细分类目等。

《文体明辨》虽然分体细密，作者几乎穷尽古今出现所有文体名目，但也确实做到了条分缕析，对各种文体名目考镜源流，详加辨别。导致其文体类别增生的原因大约可以分为以下几种情况：（1）封建社会等级森严，尊卑有等，上下有别，同一文体由于写作群体和施用对象的差异而被细分为不同的类型。如“书”是文人之间往来之辞，同是书体，天子之书独称“玺书”，天子之札独称“御札”（宋代以后的新名目），人臣进御之书为“上书”，儒臣进讲之词为“说书”，名目繁多，以显示君臣上下之别。“谕祭文”本为祭体文，但天子遗使下之祭词，则别为一体为“谕祭文”，显示天子之极尊。墓碑、墓碣、墓表本是一种文体，都是刻于墓碑上的文字，用以表达对先祖之悼念，但按照“唐碣制，方趺圆首，五品以下官用之，而近世复有高广之等，则其制益密矣。”[③]因此，墓碣文以官阶之故，而别其名与墓碑区分。墓表“文体与碑碣同，有官无官皆可用，非若碑碣之有等级限制也。”[④]箴、规体本属同一文体，都是讽谏规劝之辞，但“箴者，箴上之阙；而规者，臣下之互相规谏者也”[⑤]，箴者是“箴王阙”，而规是臣子之间相互劝告，由此区分二体。（2）文体名目古今有别，《文体明辨》“假文以辨体”，在选择古今的某种类型的范本的同时，为了便于览者翻阅和模仿等实用目的，沿用了古、今各自不同的文体名目，并在不同的文体名目之下各自选择范本。徐师曾将古体名目与今体名目并列，虽详加考镜源流和仔细辨别，但客观上导致了文体名目繁

[①]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 78 页。
[②]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 170 页。
[③]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 151 页。
[④]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 151 页。
[⑤]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 141 页。

多的情况。如“命”是上古时期“王言”的统称，秦并天下，改“命”为“制”，遂有“制”的名目，汉代以后“王言”细分为四类：策书、制书、诏书、戒敕，功用各不相同，遂又有了更多的文体名目。“上书”是臣下敷奏谏说之辞之统称，汉代以后“上书”体因其功用的差异而细分为：章、表、奏、议等更为具体的文体名目。古歌谣辞是上古诗歌的统称，后世诗歌的演化则逐渐出现了四言古诗、五言古诗、七言古诗、杂言古诗、近体歌行、近体律诗、绝句诗等不同的诗歌文体类型。徐师曾细分文类，并考辨各种文体名目之间的源流演化情况，但没有很好地进行提纲挈领地归纳文体的总分主次，导致了文体名目繁多杂乱的情况。（3）中国古代文体大多产生于实用的需要，特定的文体往往有着特定的表现对象，面对特定的人群，实现不同的功用目的，因此许多文体虽然体类相近，但往往有着不同的文体名目和写作格式，各有不同的体制规范。如章、表、奏、疏之类都是臣下敷奏谏说之辞，“章”在汉代专用以谢恩，后汉也用之论谏庆贺，唐以后此制亡。“表”在汉代主要用以陈请，后世则功用扩大，如用以论谏，请劝，进献，庆贺等。“奏”在汉代用主要以按劾，但也有其他的功能，并衍化了许多新的名目，《文体明辨》在“奏”的名目下罗列了奏、奏疏、奏对、奏启、奏状、奏劄、封事，弹事等八种名目，大体依功用差别而类分。（4）文体名目细分导致文类增生。如论、说、原、辩、解、释等都是说理议论之文，《文体明辨》因其功用和写法稍别而加以区分。“论”是较早产生的文体名目，其立名出自于《论语》，萧统《文选》分论为设论、史论和论三类，《文体明辨》则“广未尽之例，列为八品”[①]，分别为理论、政论、经论、史论（有评议、述赞二体）、文论、讽论、寓论、设论。在细分的名目中，前五类大致是由于议论对象的不同而加以区分，后三类则大体因议论方法的差别而加以区分，徐师曾将八大细目并列而立，“各录文于其下，使学者有所取法焉”。[②]其他一些文体名目也都出于对文章篇名的总结归纳，“说”出于《说卦》，是对经的阐释，“传于经义，而更出己见”[③]；“原”为“推论其本原”之体，韩愈作《五原》，后人因之，遂有此名，“至其曲折抑扬，亦与论说相为表里，无甚异也”[④]；“辩”为“执其言行之是非真伪而以大义断之”，后人作“某辩”、“辩某”[⑤]；“解”为“辩释疑惑，解剥纷难为主，与论、说、议、辩，盖相通焉”，后人作“解某”、“某解”[⑥]；“释”为“解之别名也”[⑦]出于蔡邕《释悔》。这些文体名目本为“论”的分支，徐师曾也认为它们与论说体没有本质区分，但因后人大量使用这些名目命篇，且在写法上也有微小的差异，如“原”以溯源为主，“辨”以辩解为主，“解”、“释”以解惑释问为主，它们各自有论述的侧重点和方法，因而单独列出，并加以细分，便于后人仿效。

三、“文有体，亦有用”

[①]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］.北京:人民文学出版社,1998年版.，第131页。
[②]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］.北京:人民文学出版社,1998年版.，第131页。
[③]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］.北京:人民文学出版社,1998年版.，第132页。
[④]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］.北京:人民文学出版社,1998年版.，第132页。
[⑤]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］.北京:人民文学出版社,1998年版.，第133页。
[⑥]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］.北京:人民文学出版社,1998年版.，第134页。
[⑦]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］.北京:人民文学出版社,1998年版.，第134页。

《刻文体明辨序》提出了“文有体，亦有用”[1]的观点，《文体明辨序》中也批驳了“文本无体，亦无正变古今”[2]的说法，提出了文有体，也有正变古今的观点，这些议论都涉及到关于文体写作中的“体用”关系问题。

“文有体”，是指不同的文学类型有着不同的表现形态和较为稳定的体制规范，这是长期文学实践和理论总结的结果。《刻文体明辨序》曰：“体欲其辨，师心而匠意，则逸辔之御也。”[3]诸如诗有诗之体，赋有赋之体，文有文之体，具体而言，四言古诗、五言古诗、七言古诗，近体律诗、绝句诗等，古赋，律赋、俳赋等，颂、赞、铭、箴、碑、论、说等也各自有着较为稳定的体制形态和写作秩序，这是一种文体类型之所以被命名、被区分和稳定存在的前提条件。文之“体”构筑了一种类似遗传基因的机制，文人在写作之前往往会自觉或者不自觉地考虑到“体”的问题，虽然“师心而匠意”，但仍然会在写作中遵循一定的体制规范，将神思拉回到体制的大体限制之内；阅读者则在意识中对于既定的体制形态的予以潜在期待，并在阅读中由于期待的满足和受挫中不断更新视域。因此，对于不同之“体”的辨别是建立文体秩序的关键环节，也是使得各种文体不致于混淆和难以区分的有效保障。徐师曾《文体明辨》反复强调“文有体”，全书的基本构架也是分体序说和分体选文，并对文体类型及其流变详加辨析。《文体明辨序》中批驳“或谓文本无体”的观点时说：“《无逸》、《周官》训也，不可混于诰；《多士》、《多方》，诰也，不可同于训：此文之体也。”[4]《尚书》中的《无逸》、《周官》、《多士》、《多方》诸篇虽然都是史官记录的官方文辞，但前两篇是训导之辞，后两篇是告戒之辞，它们在表现内容和写作方式上都有着差别，属于不同的文体类型，应该加以区分而不能随意混淆。文之体类不是先验生成的，而是从大量文章写作中归纳和总结出来的，文愈盛，则类愈增，而辨当愈严，这是徐师曾的基本的“立体”观念。《文体明辨》虽然分体细密，名目繁多，但十分重视对不同的“体”的辨别，徐师曾为各“体”分别序说，对众多的文体名目详加辨析，表现出鲜明的辨体意识。《序说》中对“文之体”的辨析大约包括以下的情况。（1）对两种相近的文体进行辨别区分。如“七言古诗序说”中区分“五古”与“七古”的差别时说七言古诗“其为则也，声长字纵，易以成文，故蕴气雕辞，与五言略异。”[5]这是从声调，字数，情气，辞藻等方面区分二体。又说“乐府歌行，贵抑扬顿挫，古诗则优柔和平，循守法度，其体自不同也。”[6]这是从声调韵律和体制结构方面区分了乐府歌行与古诗之体的差异。“表序说”中区分表体与笏记时说：“然表文书于牍，则其词稍繁；笏记宣于廷，则其词务简：此又二体之别也。”[7]这是从文体的施用的不同场合和不同功用对二体进行区分。“近体律诗序说”中区分律诗与古诗时说：“虽不及古诗之高远，然对偶音律，亦文章之不可缺者。”[8]这是从诗的风格、声韵、修辞等方面区分二体。正是因为

---

[1]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M]. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 75 页。
[2]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M]. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 77 页。
[3]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M]. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 75 页。
[4]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M]. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 77 页。
[5]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M]. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 105 页。
[6]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M]. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 105 页。
[7]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M]. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 122 页。
[8]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. [M]. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 107 页。

文各有体，体各有异，故此应该严加辨析，才不至于导致文体混淆，难以区分的现象。（2）辨别文体之古今正变。文虽有体，但文之体不是恒定不变的，而是处于不断演化和发展之中，特定的文体类型在历史发展中不断演化生成新的形态，这是文体的历史演化观念。《文体明辨》对前人总集编撰中“混正变而未分”[①]的做法极为不满，因此《序说》中辨析文体有“正体”和“变体”之别，“正体”是文体的原初形态，“变体”则显示着原初形态的变化。如《文体明辨》中将赋分为四体：古赋、俳赋、文赋、律赋，而以古赋为赋之“正体”。“赋序说”曰：“三国、两晋以及六朝，再变而为俳，唐人又再变而为律，宋人又再变而为文。”[②]俳赋、律赋、文赋都是古赋之变体，它们逐渐演化生成了新的赋体形式，显示了“赋”的古今正变过程。徐师曾受明代复古主义思潮的影响十分明显，在对待文体的古今正变的问题上，虽然承认古今文体的变化，但表现出以古为正，以今为变，崇古抑今的倾向。他极力推崇古赋，认为古赋“动荡乎天机，感发乎人心，而兼出于六义”，“丽以则”，为“赋之正体，合赋之本义”，[③]俳赋“尚辞”而“失于情”；文赋“尚理”而“失于辞”；律赋“其变愈下”，工于声律，而“情与辞皆置弗论”。[④]因此，徐师曾倡导“文士学其如古者，戒其不如古者，而后古赋可复见于今也。”[⑤]又如《颂序说》曰：“若商之《那》，周之《清庙》诸什，皆以告神，乃颂之正体也。至于鲁颂駉、閟等篇，则用以颂僖公，而颂之体变矣。”[⑥]颂体由颂神向颂人的变化，导致了变体的出现。《碑文序说》曰：“其主于叙事者曰正体，主于议论者曰变体，叙事而参之以议论者曰变而不失其正。”[⑦]碑文因写法的变化导致了碑文之变体，而“变而不失其正”才符合碑体的基本体制规范。《文体明辨》承袭《文章辨体》的作法，将所录文体分为内集、外集加以编排，以内集“录古今之文入正体者”[⑧]，而以外集作为附录录入文之“变体”，诸如杂句诗、杂言诗、杂体诗、诙谐诗、诗余等都作为诗的“变体”录入附录，以其为“闾巷家人之事，俳优方外之语”[⑨]而加以轻薄。《文章辨体序》曰：“四六为古文之变；律赋为古赋之变；律诗杂体为古诗之变；词曲为古乐府之变”，律诗、律赋、词曲等被视为变体而置于“外集”。[⑩]（3）辨别文体的名实关系。《文体明辨》中的文体名目大体依据篇名而确立，这些篇名相类的作品大体遵循较为稳定的写作程式而得以形成为体。如自唐代韩愈作《五原》，后人因之，作《原某》，或《某原》，皆为推论本原之作，遂有“原”体。因名立体的方法虽然简便可行，也便于学者阅览和模仿，但在文人写作常常会出现文体名目与实际写作不相符合的情况，不能一味地依据篇名而归入体类，因此，《序说》对文体的名实关系也作了仔细辨别。如《问对序说》辨别了文体名实的三种情况：“名实皆问者”，如屈

[①]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 78 页。
[②]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 101 页。
[③]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 102 页。
[④]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 101 页。
[⑤]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 102 页。
[⑥]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 142 页。
[⑦]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 144 页。
[⑧]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 7 页。
[⑨]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 78 页。
[⑩]吴纳. 文章辨体序说、徐师曾. 文体明辨序说. ［M］. 北京:人民文学出版社,1998 年版.，第 10 页。

原的《天问》[1]；“名问而实对者”[2]，如柳宗元的《晋问》；未标问、对之名但实为问、对之体者，如宋代刘敞《谕客》，柳开《应责》等。《引序说》曰：“汉班固虽作《典引》，然实为符命之文。”[3]《赞序说》曰：“其（班固）述赞也，名虽为赞，而实则评论之文”。[4]上述二例都是名实不相符合的情况，只有详加辨析，才能真正确立某具体文章的体类。《文体明辨》还列“杂著”类，《杂著序说》曰：“以其随事命名，不落体格，故谓之杂著。”[5]“杂著”之称不是出自篇名，而是对那些没有遵循固有的文体名目和写作规范写作，随事命名的文章的总称。

“文有用”体现了作者运主观之思于既定之体的过程，这既显示了既定之体的客观制约性，也能显示作者的主观表现性。《文体明辨序说》谈及到文之用大体有两种情况。(1)“体不诡用，用不离体”[6]。这是文之体与文之用吻合的状态。作者在固有体制之内表现不同的内容，进一步巩固和强化着文体的固有规范，也是“文用”的最基本表现形式。如“释”体出自蔡邕《释悔》，后世有郤正《释讥》，皇甫谧《释劝》，束皙《玄居释》等，都是题为“释某”或“某释”之作。又如枚乘初撰《七发》，后世遂有傅毅《七激》、张衡《七辩》、崔骃《七依》、马融《七广》曹植《七启》、张协《七命》等题为“七某”之作。正是因为有大量基于“文用”的效仿之作，才使这样一类文章能形成较为稳定的程式而被归纳成体。《文体明辨》的编撰也有着明显的“文用”目的，使后世文人能够明其体而作其文，故其在各体序说中常有“使学者有所取法焉”[7]“亦以备一体云”[8]、“以垂式云”[9]、“以式学者”[10]等语，表明了编撰总集为文人写作提供范式的功用。但徐师曾对拘束于体制之内，亦步亦趋的模仿者极为鄙薄，认为这可能会导致“蹈袭之陋”(134)。《刻文体明辨序》说：“拘挛而执泥，则胶柱之瑟也”[11]“徒曰某体某体，模倣虽工，情神未得，是父老之拟新丰，而优孟之效叔敖也，奚裨哉？奚裨哉？”[12]《释序说》中批评后世的释体之作“词旨不过跌相祖述而已”[13]，在选文中仅选录了蔡邕《释晦》和韩愈《释言》两篇作为范式。《七序说》中也批评大多数的七体之作“跌相摹拟，了无新意，是以读未终篇，而欠伸作焉”[14]。(2)“用欲其神”。体制虽然对作者有一些限制性，但作者如果能“神而明之，会而通之”，则能“得其变化”，达到“用欲其神”[15]的境界。赵梦麟《文体明辨序》也说世之荐绅学士，如果能“启函而识

---

[1]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第134页。
[2]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第135页。
[3]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第136页。
[4]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第143页。
[5]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第137页。
[6]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第75页。
[7]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第109页。
[8]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第125页。
[9]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第117页。
[10]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第139页。
[11]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第75页。
[12]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第76页。
[13]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第134页。
[14]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第138页。
[15]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］．北京:人民文学出版社,1998年版.，第75页。

体，因体而会心”，则能达到“蜩若掇、锯有神、斤成风、庖合舞者”[1]的出神入化的境界，这是庄子所说的“养生”的最高境界，也可隐喻文学写作中守法而不拘泥于法，自由挥洒而不逾矩的较高境界。但徐师曾认为要达到这种理想的写作状态，首先应该能够“识体”，即能熟练地掌握各种文体的体制规范和写作要领，其次，应该“因体而会心”，即使得各种规矩，法则内化为一种主体可以自由操纵和发挥的无法之法，而不致于成为外在于主体的客观桎梏。徐师曾在《释序说》对唐代韩愈的《释言》大加赞赏，认为此作“别出新意，乃能追配邕文”[2]。《七序说》赞美《七发》、《七启》、《七释》三篇“辞旨闳丽，诚宜见采”，唐代柳宗元《晋问》“体裁虽同，辞意迥别，殆所谓不泥其迹者欤！”[3]可见，徐师曾认为只有领会神情，融会贯通者，才能以突破体制限制自由舞蹈，写出有新意的作品来。《易》曰：“拟议以成其变化。”[4]《易》以六爻为体，六爻互动却导致无穷变化，文体的体用关系大体也若此。文有一定之体，这是在历史演化过程中逐渐生成的客观制约，而文之用则可因写作者个性和创造力的不同而变化无穷，在既定之体中演绎生成美文佳作。同时，在文之用中也可以促进新体的萌生。任何新体都基于旧体之用，由体到用，由用生新体，这样才能促进文体的更新演化。如《楚辞序说》曰：“其辞稍变诗之本体，而以兮字为读，则夫楚声固已萌蘖于此矣。”[5]楚辞本于诗而变于诗。《近体歌行序说》曰：“盖即事命篇，既不沿袭古题，而声调亦复相远，乃诗之三变。”[1](p.106)近体歌行源自乐府诗而发生变化。可见，文之用往往能导致新体之生，中国古代文体类型由少渐多，由简趋繁大体源于“用欲其神”的过程。

总之，《文体明辨序说》虽然仅仅是总集所附序论，但却是中国古代较为完整的一部文体批评专论，特别是序文中所阐发和实践的丰富的辨体思想和鲜明的辨体意识，对于我们今人而言仍然是十分有价值和有意义的。

[1]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］. 北京:人民文学出版社,1998年版.，第74页。
[2]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］. 北京:人民文学出版社,1998年版.，第134页。
[3]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］. 北京:人民文学出版社,1998年版.，第138页。
[4]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］. 北京:人民文学出版社,1998年版.，第75页。
[5]吴纳.文章辨体序说、徐师曾.文体明辨序说.［M］. 北京:人民文学出版社,1998年版.，第100页。

论明代的幛词

中山大学中文系　刘湘兰

摘　要: 本文揭示了幛词“亦文亦词”的文体形态和固定的行文格式；探讨了古今文人学者对幛词文体归属的不同观点，指出幛词的四六序和词是一个不可分割的整体；分析了幛词的存在价值，指出其虽为应酬之作，但具有文体创新意义及文学价值；幛词歌功颂德的内容和雍容华贵的物质载体，是明代官僚贵族阶层交际礼仪、风俗人情的文化表征，具有浓厚的文化内涵；最后对幛词与启文、赠序文体进行了比较分析。

关键词: 幛词　文体体制　文化表征 启文 赠序文

我国明代社会盛行一种独特的交际礼仪，即在士大夫或绅富之家举行一些庆祝活动，如寿辰、生子、升迁或受朝廷嘉奖时，亲朋好友要赠送贺幛[①]以示祝贺。精致的贺幛往往要配上一篇语言华美的幛词，内容是对主人的德行功业进行颂扬。因此，幛词成为明代士大夫常用的一种交际应酬文体。

现存幛词作品很多，大部分幛词散见于明代别集中。如明代文坛领袖李东阳的《怀麓堂集》、杨慎的《升庵集》、张凤翼的《句注山房集》，明末清初钱谦益的《牧斋初学集》、张廷玉的《也足山房尤癯稿》等均有幛词作品传世。另外一些地位较低的文人如吴承恩的《射阳先生存稿》、孟思的《孟龙川集》等都收录了大量幛词。《全明词》和《全明词补编》是当今汇集幛词最完备的词集。据笔者粗略统计，仅《全明词补编》就收集了64位作者的160首幛词。

幛词，又作“帐词”、“障词”和“账词”。董康在《嘉业堂藏书志》中说：“障词亦诗余，前有序以颂尊官，盖明时习。”[②]清代王之绩《铁立文起》说：“幛词全尚四六，多用之于庆贺，亦启类也。”[③]《汉语大词典》如是解释“帐词”：“帐词即幛词，写在贺幛上的颂词。”[④] 以上各家对幛词的论述都极其简略。幛词是用于祝颂的文体，这一点没有争议。但是，董康认为幛词为“诗余”即词体；而王之绩却认为幛词是四六文，类似于启文。那么幛词到底是一种什么性质的文体，其文体形态、文体特征如何？作为社交应酬的幛词在明代文化和文学史上具有一种什么样的地位，又具有怎样的存在价值呢？本文将详述之。

一　幛词的文体体制

① 《辞源》（合订本）对“幛”的释义是“旧时作为庆吊礼物之布帛。如喜幛、寿幛之类，皆题字置其上而悬之，字本用‘障’”。商务印书馆1993年版，第534页。

② 缪荃孙、吴昌绶、董康等《嘉业堂藏书志》卷四，复旦大学出版社1997年版。

③ 清王之绩《铁立文起》卷七，《四库全书存目丛书》集421册，第729页。

④《汉语大词典》（第三卷），汉语大词典出版社1989年版，第728页。

明代幛词的文体体制比较固定。其文体结构分为两部分，前为四六文，以叙事、议论为主，后作词一首，主于抒情。这是一种非常独特的亦文亦词的文体形式。以明代杨慎撰写的《贺薛曲泉抚台旌奖帐词》为例，全文如下：

寇恂再借，敷青阳百舍之春；黄霸重临，沾灵河九里之润。政首支郡，绩最中台；民瘼下苏，誉命上逮。恭惟某官政赐也达，守夷之清，治所临而有声，课每上而辄最，处烦不扰，在剧能劓，劳以身先，风行草偃，雷在天上，云行雨施。消周雅之蕴虫，斥岑瑜之泥鹤。七戒三斋既祷，千仓万宝可期。况才识疏通，兼政事练达，佐郡而誉望洽，署泸而废坠兴。上上之考特旌，元元之论允协。慎也卜兹榆社，实庇棠阴。徐孺子下榻于陈蕃，既辉蓬荜；陆敬舆倾盖于姜辅，实仰帡幪。居邦事大夫之贤，猥从凫趋之后。原田听舆人之颂，敢为燕贺之先。

青阳有脚，喜五马重临，江阳城郭。南定云开，西岷波静，帘卷风清幕。旱魃化为甘雨，露祷不须泥鹤。兆万宝，咏千箱，四野丰年如约。 斟酌，曾见说，老手剧郡，利器无盘错。犬吠花村，鱼游春水，桴鼓长闲却。伫闻考绩薇垣，复报荐名荷橐。计晨夕，莺迁燕贺，金明紫渥。右调喜迁莺。[①]

这是杨慎为祝贺薛曲泉因政绩突出受到旌奖而作的幛词。文章第一部分为四六文，以铺叙的手法对薛曲泉治理郡县的政绩进行了高度赞美。第二部分是用“喜迁莺”词牌填写的词，是对薛曲泉受朝庭旌奖一事的抒情化描写。

现存的明代幛词都是这种先用四六文铺叙，再用词来抒情的“亦文亦词”的文体结构模式。需注意的是，在这种文体结构中，四六文部分是幛词的序，简短的词体部分才是幛词的正文。由于幛词的序文篇幅通常远远长于正文，有喧宾夺主之势。因此，幛词虽名为“词”，却常归入“文”类。如李东阳《怀麓堂集》将幛词归入“文稿”类，并删除了词体部分。王立道、王维桢、郑晓、钱谦益等人或将幛词归入“杂著”类，或归入“序”、“启”和“书”类。贺复征《文章辨体汇选》列有“幛词”体，选文两篇。黄宗羲编辑《明文海》“诸体文乙”，收录了一篇《大司马昆田邢公账词》，并将词体部分删除。王之绩《铁立文起》“四六类”下分启、幛词、上梁文、乐语诸体，并认为“幛词全尚四六”，同样忽视了幛词的“词”体部分。

不过，也有些文人注重幛词的“词”体部分，将一些好的词作，单独摘录出来，收入词集。如《唐伯虎先生集》“外编续刻”卷八“词”，收有《谒金门》一阙，题后注曰“吴县旗幛词”。明代孟思《孟龙川集》卷七“幛词”，其篇名只云“词”，无“幛”字，如《贺魏安峰赴召词》、《送杨四泉明府赴召词》等，文体结构全是幛词“亦文亦词”的文体形式。同时本卷中又收录有“词”六篇。可见，孟思对幛词文体性质的理解，同样侧重于“词”，而非四六文。

当今学术界对幛词这一文体形式的认同，也主要体现在其“词”作部分。《全明词·凡

[①] 杨慎《升庵全集》卷十一，商务印书馆 1937 年，第 121 页。

例》说："为保存资料和了解词作之原委，小序正文一并收录。长篇前言，多为颂扬之词，故未收之。"[①]其所谓"长篇前言"包括幛词的序。《全明词补编》更明确地体现了这一观点，其"凡例"九曰："本编于帐词类，删去长篇序文，只录词作，但词题中'帐词'、'词'之类名称仍予保留，以明词作之本来属性；若词题中本无'帐词'之类名称，则加案语说明。"[②]二书收录了大量的明代幛词，但都删去了长篇序文。因为幛词序文的内容多是歌功颂德的阿谀之辞，思想格调不高。相对长篇序而言，他们认为幛词的词体正文更具有文学价值，更值得流传后世。

但是，从文体特性而言，幛词的序和正文是一个不可割裂的整体。如果删除幛词的序文，那么幛词与普通的词体没有任何区别，幛词的文体特性、文化意蕴（容下文再述）也被抹杀。例如，《全明词》在收录幛词时，将序文和词题中的"幛词"二字予以删除，如吴承恩的《贺裴永斋掌膺奖障词》，《全明词》辑为《满江红·贺裴永斋掌教膺奖》，这使读者对该词作的文化背景和内涵不甚了解，必然会影响读者对词意的理解。而《全明词补编》的作者意识到这个问题。虽然在集中删除了幛词的序文，但为"以明词作之本来属性"，保留了幛词的名称。即使原词题名没有以"幛词"二字命名，《全明词补编》的作者仍然作按语说明该词原为幛词。《全明词补编》作者的这种做法，充分说明幛词不同于一般词作的特性，删除其序文即泯灭了幛词的本来属性，故在《全明词》的基础上有所改进。幛词序虽然以颂扬为主，但也有叙事功能，只有结合序才能更好地理解整篇幛词。幛词正文则是作者情感的升华，如果没有词体正文，那幛词则无异于一般的四六文，同样无法反映幛词独特的文体特征。而且，幛词作为一种常用的颂贺文体，具有固定的写作程序，大致如下："伏以……恭惟某官（执事、阁下）……词曰……右调（词牌名）"。这种程序化的行文格式，再结合"四六序+词"这一特殊的文体形式，更使幛词成为一个不可分割的整体，并成为中国文学史上独具特色的文体形式。

二　幛词的历史定位

幛词在文学史上的地位很低。事实上，词学研究者对明词的整体水平就很不满意，对明词的评价都是贬抑否定之言。清代陈廷焯《白雨斋词话》甚至说："词兴于唐，盛于宋，衰于元，亡于明"，"明代无一工词者"[③]，对明词进行了彻底否定。吴梅对明词衰败的原因进行了讨论，其中一个重要原因便是："花鸟托其精神，赠答不出台阁。庚寅揽揆，或献以谀词。俳优登场，亦宠以华藻。连章累篇，不外酬应。"[④]认为明词交际应酬的功能导致了它的衰败。张仲谋是对明词持肯定态度的一位学者，他撰写的《明词史》认为"明词自有其不可轻忽的价值"。然而他在论及瞿佑词时，对瞿佑《乐府遗音》收录很多交际应酬的词作深

[①] 饶宗颐初纂、张璋总纂《全明词》"凡例"，中华书局2004年版，第1页。
[②]周明初、叶晔编《全明词补编》"凡例"，浙江大学出版社2007年版，第2页。
[③]清代陈廷焯《白雨斋词话》卷一，人民文学出版社2001年版，第3页。
[④]吴梅《词学通论》，华东师范大学1996年版，第139页。

表不满。他说："瞿佑词虽富，然佳篇殊少，推其原因，约有数端。一是以词作为交往干谒之具，凡人升迁、初度、得子、受封，无不以词为贽……此类应酬之作在《乐府遗音》中连篇累牍，多达四十首左右，约占全部词作的三分之一。生存需要或稻粱之谋是可以理解的，但它们从本质上来说不是艺术品，没有必要让它们流传下来。"[①]张氏认为这些"没有必要"流传下来的词作中，便包括了瞿佑的幛词。

幛词正是此类为世俗应酬，歌功颂德服务的文体形式。大多数作品内容空洞，思想庸俗。尤其是为权贵所作的幛词，更是满纸阿谀奉承之词。明沈德符《万历野获编》记载："江陵封公名文明者，七十诞辰。弇州、太函俱有幛词，谀语太过，不无陈咸之憾。弇州刻其文集中，行世六七年而江陵败，遂削去此文，然已家传户颂矣。太函垂殁，自刻全集，在江陵身后十年，却全载此文，亦不窜易一字，稍存雅道云。"[②]据此条史料记载，明代权相张居正的父亲七十大寿时，王世贞、汪道昆等人俱有幛词进贺。然幛词太过于阿谀，在当时已为世人所讥。王世贞在张居正失势后，将此篇幛词从文集中删除。除了政治因素之外，可见他自己也很不满意此篇幛词的格调低下。

幛词为喜庆场合而写，其所宣扬的情感色彩也必然是喜庆的。再加上纯粹是应酬文体，幛词的思想内容往往难出新意。故邹祗谟叹道："帐词率无佳作，岂欢愉之言难好耶？"[③]而且幛词讲究对偶，注重文章的形式化，千篇一律，更难有精彩之作。清代查慎行有诗云："为言屏幛词，排偶难破俗。人间好官爵，祇用填满幅。不敢滥乞言，所以省干渎。"[④]对幛词讲究排偶、注重形式化的写作风格，流露出一种无奈的心理。正因为幛词思想内容与文体形式的局限性，很多文人对这种应酬文体并不重视。他们在刻录自己的文集时，对幛词进行慎重筛选，往往只选择很少的几篇幛词收入文集以流传后世。因此，现存大部分明人文集中收录的幛词只有寥寥几篇，甚至只有一篇。这与幛词的实际创作情况大不相符。

然而，若从文体学与文化学这两个角度来审视幛词，那么我们对幛词的历史、文学价值要进行重新定位。幛词不同于传统意义上的词，其亦文亦词的文体性质，既是对前代文体的继承，又具有文体革新的意义。幛词这种独特的文体形态，对作者提出了更高的技能要求，即既要擅长于四六骈文，又要工于填词，同时还要有渊博的知识储备。由于幛词要写在锦幛之上，并高高悬挂，供众人瞻望与评判。幛词做得越好，主人就越觉得光彩体面。因此，受邀写作幛词者皆为当时当地文采出众之人，对文字的驾驭能力很强。他们往往竭尽所能，努力创造出好的作品，展示自己的文采和才情，以博主人的欢心。一篇好的幛词，要求文字华美、用典贴切、形式规整、表情达意恰到好处。因此，幛词虽然为应酬而作，但也具有文学审美价值。

例如吴承恩就是当时写作幛词的好手。吴进《吴射阳遗集跋》说："先生英敏博洽……

[①]张仲谋《明词史》，人民文学出版社 2002 年版，第 59 页。
[②]明沈德符《万历野获编》卷二五"汪南溟文"条，中华书局 1959 年版，第 630 页。
[③]邹祗谟《倚声初集》卷二十，《续修四库全书》第 1729 册，第 436 页。
[④]清查慎行《敬业堂诗集》卷十九《虞山严杏修为尊人仲甫先生乞六十寿诗并以钱湘灵玉友亮功所赋五七言长篇见示故诗中并及之》。商务印书馆 1937 年，第 359 页。

凡一时碑版、金石、祝嘏、赠送文辞，俱出其手。”[①]李维桢《吴射阳先生集选叙》也说其“至于扭织四六若苏端明，小令新声若《花间》、《草堂》，调宫徵而理经纬，可讽可歌，是偏至之长技也。”[②]吴承恩博洽的知识，四六骈文与词俱佳的写作能力，使其幛词在当时颇受欢迎。《射阳先生存稿》收录了吴承恩所作的三十九篇幛词，绝大部分是代人所作。吴承恩的幛词虽为应酬之作，但有些作品确实流露了作者对朋友的真情实感。如其《大中丞白溪张公归田障词》，与其它用于喜庆场合的幛词不同，这篇幛词是为张景华罢官归田而作。嘉靖时期，张景华出任淮安总督漕运，与吴承恩有过交情。据明代过庭训的《本朝分省人物考·张景华》记载，张景华在总督漕运的时候，“严氏柄权，荐绅贿赂辐凑其门；景华一无所馈，严以双缣遗之，报如其物，严氏大恨。”可见，张景华为官清正、不畏强权，张氏的罢官应与得罪严嵩有关。[③]吴承恩的这篇幛词即是代表当地“郡学师儒”等人撰写的赠别之作。其文曰：

> 靖躬是献，内外等于经纶；满志而藏，出处由乎义命。故开府通津，即是江湖之长；归田盛世，谁知社稷之臣。天随鱼鸟之间，道在龙蛇之际。恭惟执事，两间正气，三代遗才，镇国元龟，瑞时威凤。甲科豹变，基雅望于清琴；风纪鹰扬，振灵声于绣斧。历登台省，载肃朝廷。转执法于台躔，藉观风于节镇，控兹四郡，康我群生。禹金铸粹，难藏魑魅之形；楚玉流光，自息氛祲之气。宽繇节费，止役蠲工。官无强贾，九式而通市廛；肆禁奸私，一言以定泉货。绝枭庐于游手，伏见虎兕于豪胥。巫风永革，宁闻小海之歌；伎藉俱空，尽变大堤之俗。风移斋祀，迹扫优伶，负刍之辈靡惊，刻木之徒敢肆。啬闸水以利漕舟，何知大吏；清邮符而安驿传，岂顾私交。柏霜气劲，纤尘不入乎垂帘；海月心悬，一字无求于秉轴。风行暗室，声动邻封。醉乡可卧，独甘江上之醒；巧宦相妍，无改山中之拙。果来官谤，大郁舆情。返老臣于绿野，犹怀当宁之恩；结小隐于沧洲，又遂投簪之志。任怨丘山，逆知今日；誓心天地，敢负平生，何伤日月之明，行致风雷之变。顾草芥之万钟，何加于我；指菊松之三径，自适其天。郡学师儒等，久承仕学之规，式奉修齐之训。眷言违隔，靡遂瞻依。衮衣故里，难为诣阙之留；祖幛都门，载下临岐之拜。敢论国是，共怅民悰。鼓钟咏德，能忘雅颂之音；丝竹宣情，聊致俳谐之语。奉歌小令，用戒前旌。其词曰：
>
> 宦海堪惊，日日风波，浮沉未量。叹汗马元功，已尘青简；蹇驴孤馆，未熟黄梁。主管篱花，平章溪月，更有谁人话短长？从前事，算来无愧，归去何妨。　东皋云暖茅堂，看鱼出寒罾稻上场。有栗里渊明，一床琴酒；成都诸葛，二顷农桑。五凤高楼，谁为柱石？大泽深山锁栋梁，明朝有鹤书来到，莫闭山庄。　右调沁园春。[④]

该文对仗精工，语言铿锵有力，用典圆熟自然。虽是罢官归隐之作，却毫无悲戚凄凉之意，而是以一种积极豁达的态度对待之。四六序文对张景华政绩的颂扬也符合实际，并非阿谀奉承之辞。“醉乡可卧，独甘江上之醒；巧宦相妍，无改山中之拙”形象地体现了张景华归隐

[①]刘修业辑校、刘怀玉笺校《吴承恩诗文集笺校》，上海古籍出版社 1991 年版，P388。
[②]同上，第 386 页。
[③]刘修业《吴承恩年谱》，《吴承恩诗文集》，古典文学出版社 1958 年，第 212 页。
[④]刘修业辑校、刘怀玉笺校《吴承恩诗文集笺校》，上海古籍出版社 1991 年版，第 260 页。

能恬然自适，出仕能保持纯朴本性的品质。而在《沁园春》词中“大泽深山锁栋梁，明朝有鹤书来到，莫闭山庄”句，更是表达了作者希望当权者能重新起用张景华的美好愿望。据过庭训《本朝分省人物考·张景华》记载，张景华“归家居十余年，足迹不入城府。卒后不数岁，子孙贫困，至鬻居宅。”可见张景华确实是位清廉刚正之士，实在不愧于此篇幛词对他的讴歌。

再如屠隆的《贺新郎·锦幛词赠陈伯符奉诏归娶》一词，能被沈辰垣的《历代诗余》和邹祇谟的《倚声初集》两部词集收录，也足见其具有高度的文学艺术性。另外，幛词还具有保存历史史实及教化民众的作用。如明代李诩《戒庵老人漫笔》卷三记录了一篇《湖广镇巡等官迎贺武宗大驾亲征江西凯旋幛词》。在该篇幛词之前，李诩自云“是时余邑裕轩夏公从寿为参议，此其代笔者，存以见当年时事云尔。”[①]李诩保存此篇幛词的目的，正是因为该幛词记载了明武宗朱厚照亲征江西的史实，具有史料价值。而且，好的幛词还可以端正风化。清孔尚任就认为：“一篇寿幛词抵一部女孝经，置之座右，可以端风化之原。”[②]可见，作为明代盛行的实用文体，完全否定幛词的存在价值是不妥当的。更何况幛词的文体创新意义及史料价值、教化作用都值得学者的关注。除此之外，幛词还反映了明代士大夫阶层特有的交际礼仪，具有重要的文化意义。

三 幛词的文化表征

作为明代重要的交际应酬文体，幛词反映了当时的社会风俗、社交礼仪、社会心理等文化现象。同样是作为交往干谒的工具，相对其它词体而言，幛词具有非常独特的文化属性。

首先，幛词必须写在贺幛之上，而贺幛的制作非常精工华丽，本身就具有浓郁的文化内涵。由于幛词用于喜庆场合，所用布帛多是丝绸锦缎，颜色必须是喜庆的红色或金色。故时人雅称幛词为“绮幛词”、“翠幛词”、“锦幛词”或“彩幛词”。如明代屠隆有《赠陈伯符奉诏归娶锦账词》，清张澍《胡昼堂秀才招饮赏芙蓉》有诗云：“红云万朵垂瑶盏，是索先生绮幛词。”[③]金红相间的贺幛最为雍容华贵，而贺幛上题写的内容又是对主人德行功业的颂扬与讴歌，且要高高悬挂，供嘉宾瞻仰品评。因此，明代富贵之家在举行重要的礼仪活动时，收到贺幛是一件十分体面光彩的事。有些富贵之家甚至不惜重金购买幛词，将其作为至宝收藏于家中。据近代诗文家、淮安人士段朝端《楚台见闻录》记载，清代朴学大师阎若璩的五世祖阎双溪“凡举典礼，必购高文巨笔以重其事，如吴郡沈石田山水，文衡山草书，山阳吴射阳锦幛词，多藏于家。”[④]阎双溪将吴承恩的幛词与著名画家沈周的山水画、文征明的草书并列收藏，可见幛词在当时人的观念里，除了实用性外，还具有高度的艺术价值。明代凡升迁、寿诞、生子、受嘉奖等喜庆之事，皆赠送幛词。这种礼仪形式一直延续到当今，

[①]明李诩《戒庵老人漫笔》卷三，中华书局 1982 年版，第 118 页。
[②]清孔尚任《湖海集》卷九《祝卓孺人六十寿序》注，古典文学出版社 1957 年版，第 213 页。
[③]清张澍《养素堂诗集》卷二十《江右集》下，《续修四库全书》1506册，第336页。
[④]段朝端《楚台见闻录》（清末民初抄本）卷上，现藏于淮安市楚州区图书馆。

成为中国传统的交际礼仪。当然，历代以来贺幛上的颂词发生了很大变化。清代以后的贺幛要简单得多，且以寿幛为主。常用的寿幛词多是四个字，如“松鹤延年”、“椿树常青”、“南极星辉”等吉祥用语。如今，一些乡村还十分流行这种交际礼仪。只不过，华丽的寿幛被制作精工的玻璃工艺品代替，而上面的颂词有时简单到只篆一个大大的红色或金色的“寿”字。曾经流行于明代贵族士大夫阶层的幛词逐渐失去其文体特性，演化成了中国民俗文化的一部分。

其次，明代幛词已成为当时社会风俗、人情世故的重要体现。清代西周生的小说《醒世姻缘传》对明代士人使用幛词的心理动因有相当生动细致的刻画。第六回《小珍哥在寓私奴晁大舍赴京纳粟》对幛词的使用进行了如此描述：

> 晁知县起身之日，倒是那几家乡宦举人送赆送行，倒也还成了礼数。那华亭两学秀才，四乡百姓，恨晁大尹如蛇蝎一般，恨不得去了打个醋坛的光景。那两学也并不见举甚么幛词，百姓们也不见说有“脱靴遗爱”的旧规。那些乡绅们说道：“这个晁父母不说自己在士民上刻毒，不知的只说华亭风俗不厚。我们大家做个幛词，教我们各家的子弟为首，写了通学的名字，央教官领了送去；再备个彩亭，寻双靴，也叫我们众家佃户庄客，假妆了百姓，与他脱脱靴。”

这条资料虽然没有对幛词的具体形态进行描述，但对幛词的使用场合却交代得很清楚。在晁知县升官赴任之际，华亭的秀才“不见举甚么幛词”来送别。乡绅们觉得脸面上过不去，怕别人误会“华亭风俗不厚”，因此明知道晁知县为官毒如蛇蝎，还是赶快补做了幛词送去。再如该书第四十回也提到：“一日，恰好有个府学的门斗拿了教官的红票下到明水，因本府太守升了河南兵道，要合学做幛词举贺。”可知，在迎送的喜庆场合需要高举幛词，已成为明代的风俗必不可少了。

这种风俗对当时社会浸淫之深，甚至连皇帝也未能免俗。据杨廷和《杨文忠三録》记载：正德十二年，明武宗朱厚照北上狩猎将归，“传谕五府及团营三大营各为旗帐奉迎”，遭到大学士杨廷和的竭力反对。在此过程中，钱宁、廖鹏、张龙等人屡次传旨要挟杨廷和，可见明武宗非常希望有幛词来迎接其凯旋归朝。但是杨廷和认为“赠送旗帐，在官僚亲旧则可。恐非人臣事上之礼。当更议之。”况且“人君之尊如天然，凡人家岁时祝天，惟瓣香耳，酒果皆无所用也。天不可以酒果供，人君可以旗帐贺耶？必欲为旗帐，当作何辞？威武大将军何等名号耶？或云帐辞但如《诗经》中语亦可。予曰：我不能为也，我太祖创业垂统，以‘奉天承运皇帝’六字传之圣子神孙，未闻有此等号也。今日谁其改之。”对明武宗的要求进行了义正辞严的驳斥。[①]虽然这次明武宗放弃了使用幛词的仪式，但是李诩《戒庵老人漫笔》记录了一篇《湖广镇巡等官迎贺武宗大驾亲征江西凯旋幛词》。据《明史·武宗本纪》记载，明武宗亲征江西事发生在正德十四年秋。可见明武宗最终还是满足了使用幛词的心愿。

总之，幛词的文化表征综合体现在幛词歌功颂德的内容和雍容华贵的物质载体。其在明代社会的流行，是社交礼仪、人情世故的体现，也折射出了当时官僚贵族阶层普遍存在的虚

[①]杨廷和《杨文忠三録》卷三“视草馀录”，《四库全书》第428册，第808页。

荣、浮夸和好大喜功的社会心理。

四　幛词与其它文体之比较

在明清文人的文体观念中，幛词类似于启文。如王之绩认为幛词“亦启类也。”另外在一些文人的诗文集中，将幛词与启文编排在一起，如明代亢思谦《慎修堂集》卷十四将幛词与表文、启文并为一卷，清代钱谦益《牧斋初学集》卷七十九也同时收录“启、幛词、书”。甚至有作者将幛词又同时命名为“启”，如《唐伯虎先生集》“外编续刻”卷十“启”收录了一篇《送廖通府幛词启》。那么，幛词与启文有何异同呢？

从语体而言，幛词和启文都是用于庄重场合的文体，文辞要求典雅醇正，而“世俗施于尊者，多用俪语以为恭”。因此，幛词与启文都重视以四六体行文。但是二者的文体形态不同。幛词“亦文亦词”的文体结构，是其区别于启文的最大特征。另外，幛词与启文各自有固定的行文格式。启文文首必称“某启”，并以“某谨启”结束全文。幛词的基本构架见前文所述。

从文体功能来看，启的用途非常广泛。四库馆臣曰：“至宋，而岁时通侯、仕宦、迁除、吉凶、庆吊，无一事不用启，无一人不用启，其启必以四六。”[①]可见启文不仅用于喜庆之事，也可用于吊丧、患难等令人悲戚的场合。而且启的运用日趋世俗化与平民化，民间求婚、议亲、送定等事情，都可以用启，如苏轼有《与迈求亲启》、《答求亲启》等启文，王十朋也有《代人送定启》等。启文这种雅俗通用的特点一直沿袭到明清两代。而幛词只用于寿诞、升迁、生子等喜庆场合，仅相当于启文中的贺启，并且只有权富之家才有可能得到幛词。

作为交际应酬的文体，幛词与赠序文的文体本质最为接近，都是“君子赠人以言”的表现形式。赠序文是临别之际，亲朋故旧赠送的文辞。赠序文的运用场合和赠送对象较广，只要是亲朋故旧，不分贵贱穷达，均可以文相赠。如韩愈《送孟东野序》一文，因孟郊远役江南，心中郁积，韩愈写作此文对朋友的遭遇表示同情和宽慰。再如欧阳修《送徐无党南归序》，是给门生徐东阳写的临别赠言。相对赠序文而言，幛词的使用场合与对象要窄得多。作为临别赠言的形式，幛词除用于升迁等喜庆之事外，也可用于归田、致仕等情况下的送别场合，但都是用于富贵或尊长者。

另外又有为庆祝寿辰而写的寿序，与幛词同时兴盛于明代。寿序的内容是叙述寿者的生平事迹，同样以颂扬德行为主旨。清代吴曾祺说“此体元时偶一见，至明中叶以后，乃盛行于时，惟所语多谀词浮泛，故体稍卑。至能者为之，独能纬以议论，亦时有足称者。”[②]如归有光有《周弦斋寿序》、《戴素庵七十寿序》等文。作为祝寿的礼物，寿序与寿幛词有异曲同工之妙。总的来说，赠序类文体和幛词的文体功能大同小异，但二者的文体特色却大异其趣。赠序类文体以散体行文，叙事之中杂以议论，文体风格较之幛词要灵活自由，有利于作者表现真实的思想情感，因此历代以来名篇佳作不断。而幛词以骈文为主，文体风格显得庄

[①]清永瑢撰《四库全书总目》卷一六三《四六标准提要》，中华书局 1965 年版，第 1396 页。
[②]吴曾祺《文体刍言》“寿序”，《涵芬楼文谈》附录，上海商务印书馆 1913 年版，第 22 页。

重典雅，然千篇一律，风格趋于呆板厚滞。文章内容以歌颂功德为重，若谀词太过，则益见文格卑弱。

综述全文，明代幛词是一种具有独特的文体形态及行文结构的文体。作为明代士大夫常用的一种用于交际应酬的文体，幛词在当时社会具有重要地位。然而，即使在明代，由于幛词歌功颂德的庸俗内容，千篇一律的创作方式，使当时人就对幛词这一文体的价值产生了怀疑。那么，超越历史的局限性，从文体创新、文化内涵等角度来考察幛词，一概予以否定，必然是偏颇的。辨证地看待历史上曾经盛行一时的这种文学、文化现象，才是我们应持的态度。

八股文的源流

华南师范大学文学院　李光摩

摘　要：八股文的来源非常复杂，其直接渊源是宋代科举考试中的经义，间接渊源则有经典注疏、律赋、试帖诗和古文等。本文试图把八股文放到具体的历史语境中，结合科举考试、经学演变和文学变迁等多种因素进行动态的分析，考察明代的四书文是如何融会其他文体的因素，在宋代经义的基础上逐步演化成明代的八股文的。

关键词：八股文 渊源　科举考试　经学　文学

关于八股文的源流问题，研究者提出了不少说法，如经典注疏说、古文说、律赋说、墨义说、经义说等等，其中经义说得到了多数人的赞同。但这些说法都是抓住八股文文体的一个特点而不及其余，可以说各得其一面，而不能恰切地解决八股文的渊源问题。笔者认为，八股文是一个在长期历史发展中形成的综合性极强的考试文体，其主要构成要素分别受到唐宋的律赋、试帖诗、宋代的经义和论等的影响，因此要弄清它的源流，就必须把它放在历史的发展中，结合唐宋以来的科举变迁、经学发展、文学演变以及政治改革，进行综合的、动态的考察，这样才能全面把握八股文从萌芽到形成的过程。在唐宋的科举考试中，经术与文学之间经常发生摩擦，两者之间的斗争与融合，最终导致了科举科目之间的调整与融合；而经学与文学两大学科内部在唐宋时期也发生了巨大的变化，这些都将影响到科举考试文体的变迁。也许我们还要考虑到不同政治团体之间的斗争，不同地域之间的学风与文风的差别，以及朝廷为调停其间的矛盾而做的平衡，这些都会影响到科举考试文体的变化。

一、唐代的选举科目

一般认为，中国到了隋唐时期，开始进入科举时代。上古时期是世袭的天下，选举只是世袭的补充。按世袭之法，有位置空缺，便有一个合法的继承人，不容加以选择。而选举之法则是不加限制，由选举者挑选那些最为适宜的人来担任职务。选举的目的无非是挑选出合格的人才，而人的才能又各有不同，如何鉴别一个人的综合能力，确实是个难题。唐王朝为了选拔合格的人才，设置繁多的科举科目，有秀才、明经、进士、俊士、明法、明字、明算、一史、三史、开元礼等等，其中明经、进士两科尤为重要，朝廷得士多由此两科。明经侧重经学，进士倾向文学，崇经学者贬低进士科的轻薄，重文学者又鄙视明经科的浅陋，于是经学与文学之间的冲突在科举中展开了，并将贯穿千年的科举历史。当然统治者也意识到了这个问题，如开元二十五年敕曰："进士以声韵为学，多昧古今；明经以帖诵为功，罕穷旨趣。

自今明经问大义十条，对时务策三首，进士试大经十帖。”[①]很明显，这即是调停文学与经学之间的偏颇，使士子们能够兼而顾之，然而在实际的操作中却很难达到平衡。

对于这种经学与文学的争执，马端临总结说：“唐众科之目，进士为尤贵，而得人亦为最盛……先是进士试诗赋及时务策五道，明经策三道。建中二年，中书舍人赵赞权知贡举，乃以箴、论、表、讚代诗赋而皆试策三道。太和八年礼部复罢进士议论而试诗赋。……时文宗好学嗜古，郑单以经术位宰相，深嫉进士浮华，屡请罢之。帝曰，敦厚浮薄，色色有之。进士科取人而百年矣，不可遽废。因得不罢。”（《文献通考·选举二》）可见，在唐代科举兴起不久，经术与文学之争就已经非常突出了。

在唐代众多的科举科目中，对后来的科举考试文体影响比较大的是墨义、律赋和试帖诗。

1、墨义

关于墨义之式，马端临在《文献通考·选举三》中有一段按语讲得很明了，

> 自唐以来所谓明经者不过帖经墨义而已。愚尝见东阳丽泽吕氏家塾有刊本吕许公夷简应本州乡举试卷，因知墨义之式。盖十余条。有云，作者七人矣，请以七人之名对，则对云，七人某某也，谨对；……有不能记忆者，则只云对未审。盖既禁其挟书，则思索不获者不容臆说故也。其上则具考官批凿，如所对善，则批一通字，所对误及未审者，则批一不字。大概如儿童挑诵之状。（《文献通考·选举三》）

由此可知，所谓墨义即是默写，也仅仅是考察对经文注疏的熟悉程度，至于文采则付之阙如。有论者以为墨义也为八股文的前驱之一，也有其合理之处。起码从一部分八股题目上即可以看出，有的八股文题目很长，但出题者只标出前几个字和后几个字，中间则略而不写，如“学而时习……不亦君子乎”一题，即为《论语》“学而”篇的第一章，但中间部分省略了，举子做此题则必须作全章，这就要求必须会背诵全文，这一项考察其实就是帖经与墨义的内容。

唐代及北宋前期明经考试对经学作如此安排也有它不得不如此的内在原因，那就是经学本身使然。我们知道经学在经历了魏晋南北朝时期南北不同的发展方向，到唐太宗命孔颖达等人撰定《五经正义》，由此一直到宋初，经学进入了皮锡瑞所谓的“经学统一时代”，“自《正义》、《定本》颁之国胄，用以取士，天下奉为圭臬。唐至宋初数百年，士子皆谨守官书，莫敢异议矣。故论经学，为统一最久时代。”[②]孔颖达等人所作义疏基本沿袭汉儒意见，注不破经，疏不破注，更不敢妄改经文。那么，在这种情况下，明经考试也就只能考一些背诵和默写的功夫了。至于才能的展现，要留待诗赋来鉴别了。

2、试帖诗和律赋

唐代律赋的形成与科举考试特别是进士科目的联系是人所共知的。《唐会要》载：“调露二年四月，刘思立任考功员外郎。先是，进士但试策而已，思立以其庸浅，奏请帖经及试杂文，自后因以为常式。”（卷七六《贡举中·进士》）这是诗赋进入科举考试的开端。

[①] 马端临《文献通考•选举二》，商务印书馆，万有文库本，1936年。
[②] 皮锡瑞原著，周予同注释《经学历史》之七“经学统一时代”，商务印书馆，1934年。

唐代的律赋除了音律谐畅，对偶精警之外，还有押韵的限制，唐代律赋也是以开首二句破题，钱大昕所谓："唐人应试诗赋，首二句谓之破题。"（《十驾斋养新录》卷十"经义破题"条）并带有强烈的颂圣色彩。这大概是科举时代一切考试文体的共同特征吧。自此可以看出唐代律赋与八股文之间的渊源关系。

唐代科举考试之中展现文采的是律赋，除此之外，还有试帖诗。钱起的《省试湘灵鼓瑟》就是一首既合规矩又很有知名度的试律：

善鼓云和瑟，常闻帝子灵。冯夷空自舞，楚客不堪听。苦调凄金石，清音入杳冥。苍梧来怨慕，白芷动芳馨。流水传潇浦，悲风过洞庭。曲终人不见，江上数峰青。

毛奇龄认为唐人试律："有破题，有承题，有领比，有颈比，有腹比，有后比，而后结以收之。六韵之首尾，即起结也。其中四韵，即八比也。然则试文之八比视此矣。"（《唐人试帖序》）毛氏此说虽有些坐实，但我们不得不佩服他眼光的独到。梁章钜《试律丛话》卷二引纪晓岚说云："西河毛氏持论好与人立异，所选唐人试律亦好改窜字句，点金成铁。然其谓试律之法同于八比，则确论不磨。"按，此题出自屈原《远游》："使湘灵鼓瑟兮，令海若舞冯夷。"通篇确实围绕题目进行，首联破题，尾联结之，中间四韵是诗的主体，其余三韵是赋的写法。从写法上看，试律与八股确有传承的关系。

唐代试帖和律赋在中国古代文章学史上的重要意义在于破题和结语的确立，对后来的科举文体产生了极为深远的影响，后来几乎所有的考试文体都具备这些要素，中国文章由此开始进入有题目的时代。在先秦两汉时代，很多诗文有题无题均可，有题目的诗文也有不少就是从首句截取几个字来作题目的。自从有了科举，读书人都知道必须围绕题目来作文了，以致没有题目便不能写文章了。

二、北宋经义的出现

宋代不但在科举史上，而且在整个中国历史的发展中都占据着重要的地位。在早期的日本汉学家如内藤湖南等人就认为中国自宋代以后就开始进入近代社会了。宋代的市镇经济、市民阶层无疑都较唐代有大的发展，文化教育也较唐代更为普及，科举考试也更趋于公平，作为国家意识形态基础的经学在宋代也与前代发生了显著的变化，借用一个现代的名词，那就是主体性被凸显出来了。宋代经学的重大变化，加之诗赋与经术之争，最终促使了八股文的前身——经义的出现。

１、北宋关于科举科目的争论

北宋的科举在初期基本沿袭唐代的作法，主要是明经和进士两科，而经术与文学之间的矛盾也始终贯穿着科举制度的发展。其中，司马光与欧阳修之争，苏东坡与王安石之争尤为重要，他们在很大程度上决定了宋代科举的走向。

自魏晋南北朝以来，南北学风与文风发生了很大的变化。北方恪守传统经学，以章句为主，不尚浮华；南方以清谈为尚，文辞渊雅。因此，在唐宋以诗赋为主的科举考试中，北方往往不敌南方。在这种情况下，北人司马光主张"取士之道当先德行后文学。就文学言之，

经术又当先于词采。”也就是说，科举取士当先德行后文学，且需诸路取人，使西北偏远之地的士子们也有进身之阶。而南人欧阳修的意见则不同，主张以考试成绩取人，唯才是举，不分地域之限。（《文献通考·选举考四》）司马光与欧阳修的分歧，其实就是经术与文学的分歧，北方与南方的分歧。而在两派纷争的情况下，皇帝的意见就显得更加重要了。

史称宋神宗“笃意经学，深悯贡举之弊，且以西北人材多不在选，遂议更法。”（《宋史•选举志一》）可见皇帝的天平向北方经术倾斜了。王安石与神宗皇帝君臣之间可谓千古一遇，他要靠皇帝的支持推行他的政治改革。因此他虽为南方人，但在科举改革的争论中却倾向于经术的意见，谓：“古之取士俱本于学，请兴建学校以复古。其明经、诸科欲行废罢，取明经人数增进士额。”此说颇能照顾到各方的意见，对经术与文学之争，南方与北方之争，颇有调停之功，又顾及到了皇帝的意见。

在北宋的选举论争中，作为文学之士的苏轼自然倾向于南方的诗赋，他认为：

> 自文章言之，则策论为有用，诗赋为无益；自政事言之，则诗赋论策均为无用。然自祖宗以来莫之废者，以为设法取士，不过如此也。近世文章华丽，无如杨亿。使亿尚在，则忠清鲠亮之士也。通经学古，无如孙复、石介。使复、介尚在，则迂阔诞谩之士也。矧自唐至今，以诗赋为名臣者，不可胜数，何负于天下，而必欲废之。（《文献通考·选举考四》）

苏轼此论可谓通达，认为朝廷无论采用什么办法取士，都有弊端，没有必要改来换去，其目的依然是主张诗赋取士。然而王安石又有他的看法：

> 今人材乏少，且其学术不一，异论纷然，不能一道德故也。一道德则修学校，欲修学校，则贡举法不可不变。若谓此科尝多得人，自缘仕进别无他路，其间不容无贤；若谓科法已善，则未也。今以少壮时，正当讲求天下正理，乃闭门学作诗赋，及其入官，世事皆所不习，此科法败坏人材，致不如古。（《宋史•选举一.》）

作为政治家的王安石认为诗赋无用，更重要的是他想借助科举改革来“一道德”，选拔出通晓事务的人才，为他推行的政治改革服务。

宋代关于科举中诗赋的废立问题与当时的党争有着某种联系，但又不能一概而论。作为新党的王安石希望通过科举改革，造就既有经术又有实干能力的人材，为自己主导的政治改革准备力量。他所提倡的《三经新义》，即指《诗经》、《尚书》和《周礼》三种经书，是别有一番用心的。《诗》、《书》是中国古代社会涵养性情的传统典籍，可以说是每个士人必读之书，观《汉书》与《后汉书》即可明白。而《周礼》则是政教之书，古人认为此乃“周公致太平之迹”（刘歆《序周礼废兴》引马融《传》语），古代政治家多援以改革政体，王莽的改革是如此，王安石也是如此。这就是王安石选中这三种典籍的原因。司马光作为旧党也不赞成以诗赋取士的政策，他认为“神宗罢赋诗及诸科，专用经义论策，此乃复先王令典，百世不易之法。”但他反对王安石的《三经新义》，认为“不当以一家私学，欲盖掩先儒，令天

下学官讲解，及科场程式，同己者取，异己者黜。”（《文献通考·选举四》）

宋代科举考试的科目随着各派政治势力的消长而变化，辞赋与经义的分分合合，充分表现了两种主张之间的矛盾与冲突。其影响则由朝廷蔓延全国，“崇宁以来，士子各循其党。习经义者则诋元祐之非；尚辞赋者则诮新经之失。互相排斥，群论纷纷。”（《宋史•选举三》）

２、王安石的科举改革

可以说从唐代开始，宋代尤其明显，就有一种观念，认为经术实用，诗赋浮华。因此，以经术为考试科目就会使人走向实学，而以诗赋为考试科目就会使人走向浮华。王安石的科举改革就是在这样的认识基础上进行的。

王安石与神宗的君臣遇合，实属千载难逢。科举改革正是其政治改革的一部分，他希望借助科举改革造就一批政治合格，不尚浮华的实用人才，从而使改革得以顺利推行。因此，他改革后的科举科目非常重视通经致用，除了三经之外，他还极为重视《孟子》，视之为其政治哲学，与《论语》一起作为兼经，列入考试内容，诗赋虽被罢黜，但文采却得到重视。熙宁四年，定贡举新制：

> 罢诗赋、帖经、墨义，士各占治《易》、《诗》、《书》、《周礼》、《礼记》一经，兼《论语》、《孟子》。每试四场，初大经，次兼经，大义凡十道（后改《论语》《孟子》义各三道），次论一首，次策三道，礼部试即增二道。中书撰大义式颁行。试义者须通经、有文采乃为中格，不但如明经墨义粗解章句而已。（《宋史·选举一》）

这次科举改革最重要的就是废除了诗赋、帖经、墨义诸科，诸经专考大义。而大义如何考呢？“中书撰大义式颁行。试义者须通经、有文采乃为中格，不但如明经墨义粗解章句而已。” 王安石科举改革对后来八股文的出现影响最大的就是以经义取代诗赋，同时命人撰写大义式，把文采引入经义的考试当中。

大义式的颁行，对经义，也就是明代八股文的出现具有重要的意义。这就是在经学的考试中再也不像以前那样仅仅默写经文及注疏了，而是要有自己的主观发挥，还要有文采。明代丘濬在《大学衍义补》卷九中对此评论云：“此后世经义之始。前此所谓明经者，试其墨书帖义，但取其记诵而已，未尝考其义理，求其文采也。”清人胡鸣玉论八股文的缘起说：“今之八股文，或谓始于王荆公，或谓始于明太祖，皆非也。案，宋史熙宁四年，罢诗赋及明经诸科，以经义论策试进士，命中书撰大义式颁行。所谓经大义，即今时文之祖也。”[①]丘、胡二氏视大义式为八股之初祖，是有充分理由的。

大义式的出现也并不是王安石的突发奇想，其实早在庆历年间，富弼、范仲淹等人要求改革科举，问以大义。欧阳修也是类似建议：“夫上之所好，下之所趋也。今先策论，则文辞者留心于治乱矣；简其程式，则闳博者得以驰骋矣；问以大义，则执经者不专于记诵矣。”[②]皇祐五年，朝廷下诏，首次将大义列入诸科的必试内容：“能以本经注疏对而加以文辞润色发明之者为上，或不指明义理，但引注疏备者次之，并为通明；若引注疏及六分者为粗；其

---

① 《订伪杂录》卷七，丛书集成初编本。
② 欧阳修，《详定贡举条状》，《欧阳文忠公全集》卷一〇四。

不识本义或连引他经而文章乖戾章句断绝者为否。”[①]

所谓大义式，尚无确凿的文字材料传世。有学者认为清代康熙年间编修俞长城编选的《一百二十名家制义》所录王安石经义即为大义式。按，俞长城所选文章在王安石集中可查的有五篇，属“论议”类，是否属于当时的大义式尚有疑问。而真正的大义式，可以间接的从其他方面获得，如张庭坚的经义就是最为接近的材料。张氏为元祐间进士，当时距大义式的颁行仅二十年左右，因此他的经义《自靖人自献于先王》可能与大义式相去不远。这篇文章一般被认为是制义之源。观其文章，虽没有整齐严谨的排比对偶，但已有了破题、承题、官题、原题等格式。而破题、承题等格式在唐代的诗赋考试中即已形成，而对题目内容的疏解，在以经学为内容的策问中也早已出现。因此可以想象当时制定大义式，必然会参考以往的考试文体，如策问及唐代的试帖、律赋等，这是符合情理的推测。

３、北宋经学的新变化

宋代经学的发展对经义的影响，历来没有受到足够的重视。其实如果没有经学本身的变化，经义的出现也就失去了前提。对于宋代经学的演变，王应麟有一段话总结得很好，他说：“自汉儒至于庆历间，谈经者守训故而不凿。《七经小传》出而稍尚新奇矣；至《三经义》行，视汉儒之学若土梗。古之讲经者执卷而口说，未尝有讲义也。元丰间陆农师在经筵，始进讲义。自时厥后，上而经筵，下而学校，皆为支离曼衍之词。”[②]按，《七经小传》是刘敞作，《三经新义》是王安石作。这说明经学到庆历间已发生了显著的变化，即尚新奇，不重故训；讲义的出现标志着可以在经注中作文了。甚至连王安石的政敌们在经学上也有类似的倾向，如伊川《易传》专明义理，东坡《书传》横生议论。对于经学的这种变化，司马光议论说：“新进后生，未知臧否，口传耳剽，翕然成风，至有读《易》未识卦爻，已谓十翼非孔子之言；读《礼》未知篇数，已谓《周官》为战国之书；读《诗》未尽《周南》《召南》，已谓毛郑为章句之学；读《春秋》未知十二公，已谓三传可束之高阁。”[③]温公此札子是在熙宁二年上奏的，即王安石科举改革之前，当时经学已是如此。小程先生更是把自己和兄长大程先生当作圣贤之道的代言人，宣称此“道”自孟子以下不复传，这等于否定了汉唐以来的经学传统。[④]这说明大胆怀疑，大胆议论，已成为庆历以后经学的主流，以致到后来甚至有像朱熹、王柏那样增删经文的举动。不明白经学在庆历以后的变化，就很难明白科举考试中经义的出现。试想，如果没有这样的变化，仍然像唐代那样恪守官方注疏，不容许自己发挥，经义恐怕还只能是墨义，只能是默写原有的注疏吧。

宋代经典注疏这一文体的衍变，对经义的出现也有一定的影响。朱熹尝云：“今人解书，且图要作文，又加辨说，百般生疑。故其文虽可读，而经意殊远。程子《易传》亦成作文，说了又说。故今人观者更不看本经，只读传，亦非所以使人思也。”[⑤]那就让我们看看程子是

[①] 《宋会要辑稿》选举一二之三一。
[②] 《困学纪闻》卷八，文渊阁四库全书本。
[③] 司马光《论风俗札子》，《传家集》卷四十二，文渊阁四库全书本。
[④] 参朱熹《孟子集注》卷十四“尽心章句下”最后一节的注释。
[⑤] 《论读书法下》，《朱子语类》卷十一，岳麓书社，1997 年，第 173 页。

如何作文解经的。

《周易》乾卦中“九二，见龙在田，利见大人。”程颐解曰：“田，地上也。其德已著，以圣人言之，舜之田渔时也。利见大德之君，以行其道；君亦利见大德之臣，以共成其功；天下利见大德之人，以被其泽。大德之君，九五也，乾坤纯体，不分刚柔，而以同德相应。”（《伊川易传》卷一）确实如朱熹所言，是在作文而不只是解经。其实，朱子本人的《四书集注》也有不少地方像作文的。如《论语·子罕》：“子在川上曰，‘逝者如斯夫，不舍昼夜’。”朱注云：“天地之化，往者过，来者续，无一息之停，乃道体之本然也。然其可指而易见者，莫如川流。故于此发以示人，欲学者时时省察，而无毫发之间断也。”[①]明代商辂参加乡试，其《子在川上曰一节》文的起讲便直抄此段，竟得高中解元。

从本质上讲，经义也就是传注，解释经文的意义。汉唐旧注往往只是释词正音，对经文不作发挥。至宋代经学传统大变，学者好逞私智，故说了又说，惟恐人家不解。只有这样，才算是作文，才促成经义这种文体的产生。

4 、古文运动

欧阳修倡导的宋代古文运动，延续韩柳古文运动的精神，对韩愈的道统观进行了传播，使之成为宋代儒学的基本预设之一。余英时对此评论说“从现代的观点说，古文运动属于文学史，改革运动属于政治史，道学则属于哲学史……但是深一层观察，这三者之间却贯穿着一条主线，即儒家要求重建一个合理的人间秩序。”余英时还认为古文运动诸人强调的是“外王”，而对“内圣”领域缺乏兴趣，而王安石则是由“外王”向“外王”与“内圣”并重转折的关键人物。[②]因此，无论是欧阳修的主持科举，还是王安石的科举改革，都要借重古文来造就新人，于是古文就逐渐深入到科举考试之中，成为与诗赋分庭抗礼的势力，其在科举考试中的代表课目就是经义策论，这自是古文的擅场。由此可见，古文运动本来就有相辅相成的两翼，一在于思想的更始，一在于文体的革新。这种文体的革新对此后的科举考试文体的变革也产生了不可低估的影响。

唐代至宋初社会上流行的是典雅整饬的骈俪文，古文运动就是在反抗这种“时文”的垄断中产生的，其结果就是最终使社会流行的语体由骈偶逐渐走向散体。然而，在南宋以后，以经义和策论为主的科举文体在散体的基础上又逐渐形成了一种新的“时文”，其特点就是于散体中兼有骈偶；而明代的八股文的形成在很大程度上可以说是重复了宋代经义的历史，在成化之前也是有散有骈，初无定制，但在成化以后也逐渐在散文的基础上形成了比较严整的八股格式，这是明清时期的“时文”。

古文在反对“时文”的同时，却也催生了新的“时文”。因此，无论是南宋的“时文”还是明清的“时文”都与古文有着剪不断理还乱的关系。后人追溯八股文的源流，念念不忘古文的贡献，自是题中应有之义。

[①] 《论语集注》卷五，《四书章句集注》，中华书局，1983 年，第 113 页。
[②] 余英时，《古文运动、新学与道学的形成》，见《朱熹的历史世界》之绪说部分，三联书店，2004 年，第 45—57 页。

5、赋的潜在影响

应当关注的是，王安石倡导的科举改革，虽然名义上是罢明经而取进士，而从实质上讲却刚好相反。因为明经尚经学，北方所重；进士重诗赋，南方偏爱。诗赋既罢，进士一科已经名存实亡了，进士亦不复原来的进士了。这样一来，南方文学之士势必不满。但是，王安石也做了调停，就是重经学的同时也兼顾文采。这一点非常重要，它可以说为诗赋进入经义提供了前提。

赋的发展对经义的出现也有着潜在的影响。在科举考试诸文体中，策问是明显的问答形式，而八股文则是隐蔽的问答体。虽然通篇都是散文，但中间股对部分似散实整，而首尾则纯然是散文。就这一点而言与赋体最为接近。李廌《师友谈记》载秦观谈赋的言论说："少游言凡小赋如人之元首，而破题二句乃其眉，惟贵气貌有以动人，故先择事之至精至当者用之，使观之便知妙用；然后第二韵探原题意之所从来，须便用议论；第三韵方立议论，明其旨趣；第四韵结断其说，以明题意思全备；第五韵或引事或反说；第七韵反说或要终立义；第八韵卒章，尤要好意思尔。"[①]这一段谈的是律赋的情况，从破题、原题、议论、正说反说到卒章，结构已相当完整，与后来的八股文确有类似之处。

三、南宋科举的发展

探究八股文的渊源，南宋是一个非常关键的时期。首先是四书的成立，为八股文提供了题目资源和作文的思想标准；再次是经义和论等文体更一步走向程式化，为八股文的出现提供了技法的支持。

１、朱熹《四书章句集注》的问世

在朱熹之前，宋代科举考试内容已经兼有四书的内容了，只不过尚未有四书之名罢了。以论孟学庸并举，以四书开示学者，始于二程和张载，结集四书并独立成为一门学问，则始于朱熹。

《四书》的产生除开经学自身的原因外，还与宋代文章学的发达有关。朱熹四书顺序的排列，《大学》在先，《论语》、《孟子》居中，《中庸》殿后，是有其用意的。如朱熹论《中庸》曰："其书始言一理，中散为万事，末复合为一理。"《中庸》如此，整个《四书》的排列也是如此，其中隐含着一个逻辑关系，即从总论到分论，再到合论，从一般到具体，再从具体到一般的过程。再如程朱把《大学》中的"在亲民"改作"在新民"就是根据文章的前后照应来进行的，因为有一段分别引述《盘铭》、《汤诰》、《诗经》中诸多关于"新"的句子，只有把前边的"亲"改为"新"才能与后面的引文相照应。而所谓起伏、开合、照应等等，朱熹同时代的吕祖谦《古文关键》也多以此为后学说法。这种文章学的进步，对经学的发展具有一定的推动作用。以《大学》为例，其本是《礼记》中的一篇，郑玄曾为之作注，但到了宋儒程朱那里就认为这里存在缺文错简。于是从新排定次序，别为三纲目，八条目，分传释文，略具方法论的意义。

[①] 李廌《秦少游论小赋结构》，《师友谈记》李廌著，孔凡礼点校，唐宋史料笔记丛刊，中华书局，第 18 页。

四书作为一个整体被引入科举考试之中，最早的提议者就是朱熹本人。本来朱熹对以诗赋取士也深致不满，他主张应分年以诸经子史时务取士，“诸经皆兼《大学》、《论语》、《中庸》、《孟子》义一道，论则分诸子为四科而分年以附焉。……又使治经者必守家法，答义者必贯通经文，条举众说而断以己意，有司命题必依章句，如是则士无不通之经，无不通之史，而皆可用于世矣。”（《文献通考•选举五》）朱熹的这个建议对后世影响是巨大的，特别是“诸经皆兼《大学》、《论语》、《中庸》、《孟子》”，“有司命题必依章句”两项主张在元代已得到落实，这对八股文的产生有着重要的影响，因为八股文的一个重要特征就是从四书中出题，而命题者及答题者都必须遵守章句注疏。丘濬《大学衍义补》卷九云：“朱熹之议虽未上闻而天下莫不称颂，以为后世贡举之法未有过焉者也……本朝试士之制，虽不尽用朱氏分年之议，然士各专一经，经必兼四书，一惟主于濂洛关闽之说以端其本，又必使之兼明子史百家之言、古今政务之要，而以论策试之，考其识见，本末兼该，文质得中，虽不尽如朱氏之说，实得朱氏之意于数百年之后矣。”[①]

四书的成立标志着中国思想文化的典范出现了重大的转移。如果要比拟的话，五经相当于基督教中的旧约，而四书则是新约。程朱代表新儒家的立场，宋代的士大夫普遍发展出一种以天下为己任的使命感，治人必先修己，这就是《四 书》兴起的历史背景。[②]单从科举的角度考虑，《四书》的成立为八股文的出现提供了题目资源和思想标准。自元仁宗于 1313 年发布诏书，以四书为科举考试的主课，以朱注为官方解释，明清两代沿用，直至 1905 年科举废除，此一取士制度，历六百年而不变。

２、论和经义的进一步程式化

论和经义的进一步格式化是南宋科举考试的一个显著变化，也是八股文源流史上的一个关键步骤。论在唐代就是科举考试中一项科目了，如韩愈集中就收有《颜子不贰过论》一文，即其省试之作。然而，论作为一种阐发义理的文体在宋代科举考试中出现与宋代的文化倾向更相一致。从韩愈之作到南宋的科场之论，论体逐渐向程式化演变。南宋魏天应编《论学绳尺》一书皆是当时场屋应试之作，四库提要云：“其破题、接题、小讲、大讲、入题、原题诸式，实后来八比之滥觞，亦足以见制举之文，源流所自出焉。”[③]也许在宋代的考试项目中，对后世的八股文产生重大影响的不是经义，而是论。起码从现存的资料来看是如此。论在宋代考试文体中的重要性是其他考试文体所无法取代的，不论考诗赋还是考经义，论体始终都在考试之列。经义作为后起的考试文体，必然是在吸收论及其他文体章法的基础上才逐渐成型的。

其实，原先的论并没有这样严整的格式，如韩愈的省试之作《颜子不贰过论》，苏轼的省试之作《刑赏忠厚之至论》尚非如此。四库提要对此评论说：“其始尚不拘成格，如苏轼《刑赏忠厚之至论》，自出机杼，未尝屑屑于项头、项心、腹腰之式。南渡以后，讲求渐密，程式渐严。试官执定格以待人，人亦循其定格以求合。于是双关三扇之说兴，而场屋之作遂

[①] 文渊阁四库全书本。
[②] 参余英时《论士衡史》，上海文艺出版社，1999 年，第 194 页。
[③] 《四库全书总目》卷一八七，总集类二。

别有轨度。”[①]明确地为考试文体制定格式，是王安石科举改革中颁行的经义式，它是在参考唐代的律赋和试帖诗的基础上制定的。而论虽然早在唐代的科举中就已出现，但一直到北宋苏轼的时代一直未有严格的程式。大概是在经义格式的影响下，或者还要追溯至律赋和试帖，论才逐渐走向格式化，发展至南宋，结构更加严密，观《论学绳尺》便可知晓。

相对于论而言，经义的运气就没有那么好。因为论体有《论学绳尺》的传世，而经义只有《经义模范》和《刘安节集》中的少量宋代经义，且其程式尚没有《论学绳尺》中的论体严密。幸运的是元代倪士毅的《作义要诀》所收皆南宋末期经义之作法，我们由此可窥见当时的经义程式。其序云，南宋经义程文，“其篇甚长，有定格律：首有破题，破题之下有接题（接题第一接，或二三句，或四句，下反接，亦有正说而不反说者），有小讲(小讲后，有引入题语，有小讲上段，上段毕，有过段，然后有下段)，有缴结。以上谓之冒子。然后入官题，官题之下有原题（原题有起语、应语、结语，然后有正段，或又有反段，次有缴结），有大讲（有上段，有过段，有下段），有余意（亦曰后讲），有原经，有结尾。”[②]观此可知南宋经义格式之繁复较论更过之，然其大端则极为相似也。[③]

论和经义在南宋科举考试中的格式化，为四书文在明代成化年间转化为八股化，提供了一次成功的预演。可以说在南宋，八股文的各项技术要素已经具备了，只是当时并不以四书为主课，有待四书正式进入科举考试，以及诗赋在科举中被彻底铲除，以迫使士人不得不将全部才华、心思用在经义上。

四、元至明代的科举变迁

1、《四书章句集注》作为整体正式进入科举

元仁宗皇庆二年下诏推行科举，“考试程式，蒙古色目人第一场经问五条，《大学》、《论语》、《孟子》、《中庸》内设问，用朱氏章句集注，其义理精明，文词典雅者为中选……汉人南人第一场明经经疑二问，《大学》、《论语》、《孟子》、《中庸》内出题，并用朱氏章句集注，复以己意结之，限三百字以上……”（《续文献通考·选举一》）这是《四书》第一次作为一个整体在中国科举史上出现，且其重要性已替代了两汉隋唐之五经的位置，成为当时正统的意识形态，这也可视为道学在政治上被视为正统的表现。要说元代科举制度对后代的影响，没有什么比《四书》被引进科举，被视为经学正统更重要的了。对八股文的产生也是如此，因为在我们看来八股文是与《四书集注》紧密联系，不可分割的。

元代科举科目之所以如此重视四书，是由于儒学的北传，赵复、许衡等儒者的努力。至于考试程式，则主要沿用南宋的成规，经义仍然是科举考试中的一门主课。关于元代经义的格式，四库提要云：

> 元仁宗皇庆初，复行科举，仍用经义，体式视宋为小变。综其格律，有破题，接题、小讲，谓之冒子；冒子后入官题，官题下有原题，有大讲，有馀意，亦曰从讲；又有原

[①] 《四库全书总目》卷一八七，总集类二，《论学绳尺》提要。

[②] 《作义要诀》，四库全书本。

[③] 关于南宋科举考试文体的程式化倾向，可参考朱瑞熙《宋元的时文——八股文的雏形》，《历史研究》，1990年第3期。

经，亦曰考经，有结尾。承袭既久，以冗长繁复为可厌，或稍稍变通之，而大要有冒题、原题、讲题、结题，则一定不可易。[①]

此条提要表明元代经义仍然是在继承南宋的基础上而来的。任何文体的发展演变都有其承袭的痕迹，而作为考试文体，其承袭的痕迹尤其明显。

2、明代科举制度的确立

朱元璋对骈俪浮华文风的厌恶，决定了他不可能选择诗赋作为选士的标准。开国之初他就告诫翰林学士说，"古人为文章，或以明道德，或以通当世之务，如典谟之言，皆明白易知，无深怪险僻之语。……近世文士，不究道德之本，不达当世之务，立词虽艰深，而意实浅近，即使过于相如、扬雄，何俾实用？自今翰林为文，但取通道理、明世务者，无事浮藻。"[②]在《开科取士诏》中他又批评以前取士"但贵词章之学，而未求六艺之全"，而明朝开科的目的是"以取怀才抱德之士，务在经明行修，博古通今，文质得中，名实相称。"[③]词章之学乃南人特长，北人拙于辞令。这样看来，起码在南北之间，朱元璋的立场是与北方相一致的。但形势比人强，南方的优势是明显的，八股文的典范也是在南方文人手中得以确立的，最后朝廷只能分南北卷才得以在南北之间取得部分平衡。

明初重开科举，犹沿袭元代成规，洪武三年乡试，四年会试题目，皆有四书疑一道，尚未有四书义。当时对于文字格式并未作出明确的规定，"五经义不拘旧格，惟务经旨通畅，限五百字以上；四书义限三百字以上，论亦如之。"[④]朱元璋后因科举虚文无用而旋废，终因找不到适当的替代办法而不得不于洪武十七年重开科举。不过，这次对科目有所变动，"初场试四书义三道，经义四道，四书主朱子《四书集注》，《易》主程传、朱子本义，《书》主蔡氏传及古注疏，《诗》主朱子集传，《春秋》主左氏、公羊、穀梁三传及胡安国、张洽传，《礼记》主古注疏。永乐间，颁四书五经大全，废注疏不用。其后，《春秋》亦不用张洽传，《礼记》止用陈澔集说。二场试论一道，判五道，诏、诰、表内科一道。三场试经史时务策五道。"（《明史·选举二》）十七年所定科举程式，遂以为永制。这一次对科举文字格式有了规定，洪武二十四年十二月初一，"命科举、岁贡，当定程式。"九天后，"试祭酒胡季安与翰林院学士刘三吾议定以闻。上命礼部颁行天下学校。"此次所定《程文格式》共四条，第一条："凡作四书本经义，破承之下，便入大讲，不许重写官题；其余文字，并以原定格式。"（《南雍志》卷一《事纪一》）[⑤]

这次调整较明初最大的变化有两点，一是四书被放在五经的前面，这说明四书在科举制度中不但取得合法性，而且取代五经成为最受重视的经典；一是去四书疑而加四书义，而四

[①] 《四库全书总目》卷一二，书类二，王充耘《书义矜式》提要。
[②] 《明太祖实录》卷四〇，洪武二年三月戊申条。
[③] 《明太祖实录》卷五二，洪武三年五月己亥条。
[④] 张朝瑞辑，《皇明贡举考》卷之一，四库全书存目丛书本。此处的四书义盖四书疑之误，因为明初洪武三年四年的乡会试，仍沿袭元代的考试科目，即各有一道四书疑，而没有四书义。考吴伯宗《荣进集》所载其本人参加乡会试的题目即如此。
[⑤] 郭培贵，《明史选举志考论》，中华书局，2006年，第166页。

书义，亦即后来所说的八股文，遂逐渐成为明清科举考试中最重要的内容。这是八股文出现的制度保证。

３、四书文走向八股化

四书文并非一开始就以八股格式出现的，顾炎武对此曾有权威的论断：“经义之文，流俗谓之八股，盖始于成化以后。股者，对偶之名也。天顺以前经义之文，不过敷衍传注，或对或散，初无定式。”（《日知录》卷十六)四书文为何由早期的“初无定式”，形成成化年间的八股文呢?

由于不断借鉴前代的经验，于是在历代科举考试文体之间就形成一种“家族相似”性，那就是形式上的高度相似性，破题、承题、主体部分和结尾，这几部分几乎是所有考试文体都具备的；在行文中注重排偶的使用，这在律赋、试帖自然如此，且在经义和论策中也大量存在。特别是经义作为自宋代以来一直在应用的考试文体，自然较其他文体具有更强的吸收功能，其他文体的诸多优点，都有可能被它吸收，这对四书文的最终走向八股化至关重要。

自唐宋以至元代的科举考试中，文学与经术虽历经摩擦，各显其能，最终也只是在竞争中共存。唐代科举有律赋，还有试律，宋代虽然经义与诗赋斗争的很厉害，但在大部分时期，诗赋依然占据了相当的位置，而元代虽未有律赋，却要考古赋。然在明代由于朝廷的强力介入，既不考赋，也不考诗，中国传统文人擅长的诗赋一道算是彻底被摒除了，只留下所谓的有用文体。从表面上看，明代废黜了诗赋，然而正如田艺蘅所云：“国朝经义取士，即往代之词赋也，五经四书，圣学之本，体制亦佳。第流习渐靡，淫泆自恣，殆与词赋不殊。”[①]千百年来诗赋一直是中国文人从小就学习的基本功课，从唐宋文选学的盛行即可窥见一斑。此对历代读书人的影响可谓至深至远。虽然明代的科举不再有诗赋的内容了，但诗赋的技法还是潜滋暗长，逐步深入其他考试文体内部，四书文所受影响最巨。明代虽然不像唐宋那样重视文选学，但一般人尤其是江南人对诗赋依然是颇为重视的。顾炎武尝言，“今南人教小学，先令属对，犹是唐宋以来相传旧法，北人全不为此，故求其习比偶调平仄者，千室之邑，几无一二人。”(《日知录》卷十七）自宋代以来，北人在科举考试中可以说是屡处下风，顾炎武这一段话，正道出了其中的原因，那就是不重视诗赋的学习。当然其背后深层的原因是北方经济的愈来愈凋敝。明代的四书文之所以在南方文人如王鏊等人手中定型为“八股”文，这一段话也道出了原因，正是唐宋以来相传的教学方法，使南方文人具备良好的诗赋修养，再通过科举考试文体形成的“家族相似”性传递给了四书文，形成其主体部分四对八股的格局，八股文的名称由此而来。所以说，明代科举考试虽然取消了诗赋，而它却在四书文中复活了。

举子卖弄才华，以博取一第；考官贪图考校的方便，也需要一定的格式，两者在共同的诗赋教育的背景下，在科举考试文体“家族相似性”的影响下，终于促成了明代试文新典范——八股文的诞生。

[①] 《留青日札摘抄》卷四，丛书集成初编本。

五、小结

最后我们以表格的形式看一看唐宋明清主要考试文体体制的演变。

八股文与试帖、律赋、经义、论结构对照表：

<table>
<tr><td>试帖</td><td>律赋</td><td>论</td><td colspan="2">经义</td><td colspan="2">八股文</td></tr>
<tr><td>破题</td><td>破题</td><td>破题</td><td>破题</td><td rowspan="4">冒子</td><td colspan="2">破题</td></tr>
<tr><td rowspan="8">中间四韵八句</td><td rowspan="8">律赋主体</td><td>承题（又叫接题）</td><td>承题（又叫接题）</td><td colspan="2">承题</td></tr>
<tr><td>小讲</td><td>小讲</td><td colspan="2">原题（后不用）</td></tr>
<tr><td>原题</td><td>缴结</td><td colspan="2">起讲</td></tr>
<tr><td rowspan="5">大讲</td><td colspan="2">入官题</td><td rowspan="4">大讲</td><td>提比</td></tr>
<tr><td colspan="2">原题</td><td>中比</td></tr>
<tr><td colspan="2">大讲</td><td>后比</td></tr>
<tr><td colspan="2">余意</td><td>束比</td></tr>
<tr><td colspan="2">原经</td><td colspan="2">结语</td></tr>
<tr><td>结尾</td><td>结题</td><td>结题</td><td colspan="2">结尾</td><td colspan="2">大结（清代废除）</td></tr>
</table>

案，试帖以唐代六韵诗为准，律赋以唐宋八韵赋为准，经义以《作义要诀》的论述为准，论以《论学绳尺》的论述为准，八股文以成化间定型时的形态为准。

从此表可以看出，破题和结尾是每种文体都具备的，中间主体部分即所谓大讲，则各有不同。试帖试的主体是四韵八句整齐的对句，律赋则是六韵整齐的对句；宋代的论和经义虽然也有对句，但基本上是以散体的面目出现的；而明代八股文则基本就是上述两种类型的一个辩证的否定，从整体上的感觉说，它是散文，但从股对上讲，则俨然骈文。八股文数百年的演化轨迹于此表中可以看出个大概了。

在八股文的源流史上，唐代律赋和试帖诗破题的出现，昭示着一个新时代的来临，那就是围绕题目作文时代的到来；而王安石的科举改革中出现的经义则是当时科举考试中文学与经术的矛盾斗争的产物，也是经学发展至宋代的产物，同时也是古文运动的一个结果，后来更成为八股文的直接渊源；南宋科举考试中经义和论等科目的进一步格式化，为八股文的出现预先提供了技术性的支持；朱熹《四书章句集注》在元代作为一个整体进入科举为八股文的出现提供了经学的准备和题目资源；明代沿袭了元代的一些作法，尊《四书》为国家的意识形态，在科举考试中彻底摈弃诗赋，把经义视为科举中的最重要文体，迫使广大士子把全部才华和精力投入其中，为经义的辞赋化，也就是八股化提供了契机。

尊崇：清人八股文情感的另一极

——以乾嘉道三朝为中心

华南师范大学文学院　陈志扬

摘　要：现代学术研究主要集中于对古代批判材料的梳理，彰显 20 世纪的批判所来有自。这种一边倒的现象造成了对另一种声音的严重遮蔽。本文尝试着以几个代表性人物为中心，在八股文历史意见的消极面背景下透视积极意见的另一面。本文认为：八股文取士制度不如人意的现实使得八股文的维护方有强辩之嫌，所以在功能之争上，以路德为代表的推尊八股文者处于下风。着眼文体本身体性特征是尊体八股文最为有效的途径。姚鼐、阮元、焦循、王芑孙等普遍采取与“末流”划开界限，其褒扬以八股优秀之作为基础，甚至完全是在学理上进行，在辩护方式、理路的选择上是成功的。

一、引 言

清承明制，继续以八股文作为取士的手段，明代有关八股文的是非之争亦因之而延续。八股文首先是一种取士的工具，对于它的评判，社会政治功能的得失是一个重要的维度。清代承前代之风对八股取士制度进行的抨击，大体上从三个方面展开：（一）立足经世致用，抨击八股时文的空疏而无济于时务；（二）立足于传统文化的嬗递，抨击科举制造成学术文化的断层；（三）立足于士子“久困场屋”的“郁郁赍恨”，抨击科举制的扼杀人才[①]。八股文本身的价值是评判八股文的第二个维度。因社会政治功能失效的祸及，以及八股文本身的层层因袭，这种文体本身也普遍遭到了人们的唾弃。《明史·艺文志》不列名家时艺稿，《四库全书》亦不采时文[②]，通人往往视八股文体卑而不为，仅迫于家贫或侍奉双亲才勉力应举。光绪 31 年，光绪帝正式下诏宣布废除科举制度，万劫难复之境的八股文终于走向寿终正寝。

但是我们必须明白：不同的个体，由于其所处阶层、地域、家境、年龄、学历、身份、性格、交友等具体情况的不同，对于同一种政治制度，同一种文体，其体验是千差万别的。如郑燮便对八股文颇有偏好，自言幼时行匣中只有徐渭《四声猿》和方百川制艺二种，随行数十年不忍弃去，曾云：“明清两朝，以制艺取士，虽有奇才异能，必从此出，乃为正途。”

---

① 周积明：《乾嘉时期对科举制度的批判》，《湖北大学学报》第 17－22 页，1988 年第 5 期。

② 见《钦定四库全书总目卷首》乾隆 37 年正月初四圣谕：“除坊肆所售举业时文及民间无用之族谱、尺牍、屏幛、寿言等类，又其人本无实学，不过嫁名驰骛，编刻酬唱诗文，琐屑无当者，均无庸采取外，其历代流传旧书，内有阐明性学治法、关系世道人心者，自当首先购觅。”实收《经义模范》、《钦定四书文》时文两部，算是例外。

[1]甚至同一人，不同时段态度会迥然相异。如龚景瀚“少时不喜为时文，随侍河南，每试一艺，纵笔所之，塞责焉而已”后来尽取家中先辈藏稿及名人选本而览之，“始知四书文与诗、古文辞本无二道，苟有所得，皆实学也。自是始有进”。[2]八股文作为封建社会的产物，随着五四新文化运动兴起而臭名昭著，殆成刍狗。八股文在20世纪以后处于一遍咒骂声中，时代意见不断地寻找着与之相吻合的历史意见中的消极面，因此现代学术研究主要集中于对古代批判材料的梳理，彰显20世纪的批判所来有自。这种一边倒的现象造成了对另一种声音的严重遮蔽：古代精英层中不乏真诚维护八股文者，而且这种辩护者为数不少。我们对这些辩护一概斥为荒谬乃至视而不见，无疑是极不明智的。本文尝试着以几个代表性人物为中心，在八股文历史意见的消极面背景下透视积极意见的另一面。

二、路德与八股文社会政治功能的思考

作为时文得益者的路德，其时文理论的一个重要方面，是企图解决攻击者提出的时文无法选拔出人才的责难。路德从八股文的文体形式特征出发来论证八股文取士制度的合理性，他认为八股文本身并无用处，但却是一种最佳的手段：八股文以题之万变，最能督促人从事实学。亦即卢抱经序《钟山书院课士文》云：“时文者，验其所学，而非所以为学。”[3]换而言之，八股文本身不是目的，而仅仅是一种工具。

嘉道时代，乾隆后期所积淀的社会危机已经出现，有识之士强烈要求作为取士的文体——八股文担负起培育士子经世致用观念的责任。多次出任主考官的姚文田曾反复强调这一点：“窃惟圣贤之言，所以垂教万世者，非徒为诵说而已，固将胥天下而俾之有用也，而学者习其文而通其义，亦非徒为讲贯而已，固将因其言而致之于用也。是故经义之兴，远轶词赋，岂惟所讬者高，亦谓优柔厌饫？苟至于有所明，则修己理人之要在是矣。自浅者不察，以是为弋取科名之具，故乃矜尚词藻排比声律，其极或至踳驳芜杂，而斯事遂尽归无用，盖其于国家取士之意亦失之远矣。”[4]姚文田反复强调经世致用恰恰从反面表明：八股取士的目标——八股文培育士子内可修身、外可治国努力的失败，这正是八股文成为有识之士锋芒所指的重要原因之一。相对应的是，八股文作为取士手段的合理性成为嘉道之际一个尤为迫切需要回答的问题。八股文辩护者多陈词滥调，从八股文设计的文体内容特征初衷言说。八股文是一种人为设计的取士文体，其设计者认为：圣贤之言是治国理家的良方，斯人亡而其言存，经典文本蕴藏着普天下之道理，现世一切事情都可以从中找到答案，只要学习好这些经书，什么问题都可以迎刃而解。如蔡世远云：“国家以制义取士，非徒使人敝精劳神，猎取词华，组织文字以为工也。盖以从古圣贤之言，无过于四子之书，读者玩心力索于此，则

[1] 郑板桥：《板桥自叙》，《郑板桥集·补遗》第177页，上海古籍出版社1979年版。
[2] 龚景瀚：《积石山房四书文自叙》，《澹静斋文钞》卷三。
[3] 见袁枚：《牍外余言》卷一第40则，《袁枚全集》（第5册），江苏古籍出版社1993年版。
[4] 姚文田：《嘉庆丁丑科会试录后序》，《邃雅堂集》卷二。

内自家庭之间，以及于事君交友、治国平天下之道，毕具于此。”[①]纪昀亦云：“窃谓国家设科取士，将使共里天下事也。士修于家而献于廷，亦预储其学以分理天下事也。必深明乎理之是非，而后制事有所措；必折衷于圣贤之训，而后嫩明理之是非。圣贤之训，莫着于六经，故科场以经义为最重要，所以明其理也。自隋唐以来，以诗赋试士者，不过一两朝，以经义试士者，则自宋至元至明至本朝，相沿历久而不易，其非以明经为致用之本欤？”[②]八股文取士制度的辩护者一般认为八股文本身蕴含经天纬地之道理，这种说法难以经受住实践的检验，早被人道破。康熙初年，索尼、鳌拜辅政之时曾公开诏称：“八股文章，实与政事无涉。至今之后，将浮饰八股文章永行停止，惟于为国为民之策论中出题考试。”[③] 乾隆年间八股兴废的争论中力主八股的鄂尔泰在事后曾经说：“非不知八股为无用，特以牢笼志士，驱策英才，其术莫善于此。”[④]嘉道之际应经世思潮的需要，研究史学，考掌故，蔚成风气。道光13年，胡林翼在给他弟弟的一封信中云：“夫学问之道，当先端趋向，明去取。今之为时艺者，意果何所居哉！简练揣摩，无非借此以为进身之具，干禄之阶，作终南捷径耳。使世主不由此以取士，则又将遁而之他，彼之心目中何尝知圣人之微言大义哉！兄意时艺既为风会所趋，诚不妨一为研究。惟史学为历代圣哲精神之所寄，凡历来政治、军事、财用、民生之情状，无不穷源竟委，详为罗列。诚使人能细细批阅，剖解其优劣，异日经世之谟，即基于此。二弟其勿仅虚掷精神于无用之地，而反置根本之文学于不顾也。”[⑤]嘉道经世史学的兴起表明经世的方法不在经书里寻找，沿用传统的观点为八股取士辩护是很不明智的。

路德的高明之处在于不再延续圣贤之言本身可以治国的观点，他认为“工此道（八股文）者，内无益于己，外无济于人”[⑥]。通行的说法是：通过八股文使士子阐发圣贤之微旨，以观其心术。如康熙帝云：“朕观人必先心术，次才学。心术不善，纵有才学何用？”[⑦]“人当以立品为主，学问次之。”并举例云：“从前韩炎作时文甚佳，而为人不称其学，有学问而无人品，其所学亦何足道哉？”[⑧]这种心术指的是一种道德之心，路德则认为八股取士考察的重心应是“实学之心”。他认为为文与为政本一心，若以真心为八股文者，亦必以实学治国，其言云：

> 士当未遇时，无民社之责，无薄书符牒之劳；不商不贾，非农非工，其日夜所业者，不过案头数事耳。于此卤莽灭裂，何事不卤莽灭裂乎？于此而因陋就简，何事不因陋就简乎？于此而务苟得，何事不务苟得乎？于此而贪逸获，何事不贪逸获乎？今日之士，即异日之官，即不尽为官，亦乡间之所矜式，子弟之所则效也，不务实学，而惟剽窃之是务，是亦大可忧也。[⑨]

[①] 蔡世远：《九闽课艺序》，《二希堂文集》卷 2。
[②] 纪 昀：《壬戌会试录序》，《纪文达公遗集》文集卷 8.
[③]《清圣祖实录》卷九，康熙 2 年八月条下。
[④]《满清稗史》第三十一。北京市中国书店 1987 年版。
[⑤] 胡林翼：《致保弟枫弟》，《胡林翼集》（二），岳麓书社 1999 年版。
[⑥] 路 德：《仁在堂时艺辨序》，《柽华堂全集》文集卷 2。
[⑦]《康熙政要》卷 9。
[⑧]《清圣祖实录》卷 239。
[⑨] 路 德：《仁在堂时艺辨序》，《柽华堂全集》文集卷 2。

中国古代阐释学强调读者与经典的心灵遥契，并反求诸己，躬行践履，文与行并行一致，统治者对于八股文取士的预设正是以此为前提。嘉庆皇帝曾谕示考官周系英云："命题必正，当录文必雅厚。言为心声，其文醇者，其人必端重，异日出身加民可以为好官。"[①]考官与士林也多流行这种说法，吴荣光云："其为文而论议卓越也者，其人必博古通今而达于事理；其为文而训词深厚也者，其人必行端谊正而优于器识，盖修辞所以居业而因文可以知人。"[②] 谢退谷云："国家以制义取士，必于四书命题，盖以人通是书，则其人必贤，其才必可用也。然则读四书者，当思其所以读之故；为制义者，当思其所以为之故。四书之旨，非身体力行，则其说必不精，此又文行一本之道耳。"[③]而躬行践履、文行一致的取士预设理念不仅被实践击打得败鳞残甲，仅就理论而言，也被纪昀等人撕开了一道裂缝。雍正 7 年，御史李元直密折中云："衡之以八股时文，而望其为忠臣、为良吏，此所取与所需者相左也。夫八股时文，能为端人正士之言，未必无卑污苟贱之行。"[④]纪昀《甲辰会试录序》云："若夫人品心术之邪正，视其他日之自为，才略之短长待圣天子他日之甄别，器便非场屋之文所可尽觇其生平。"[⑤]同理，路德认为"实学之心为文"与"实心为吏"的同构一致关系也必然要给予解释。路德自觉地提出"国家以文章取士，将以储政事才也。而文士登仕籍者或竟不达于政，岂为文一心，为政又一心哉"[⑥]的疑问，并将这种不一致归罪于"文士操术之误，亦鉴裁者未得其真"。其言云：

> 人惟一心，心所藏者神，善藏则神全，神全则用不匮，安有通于此而窒于彼者？强怒虽严不威，强亲虽笑不和，神不许也。真怒未发而威，真亲未笑而和，神先动也。今之业时艺者，摹花样，倚声调，有枝叶而无根底，多外貌而少内心，终身役役求一言之几乎道而不可得，是亦强怒强亲而不神者也。以不神者为文，文未必不售，以不神者为政，吾固知其龃龉而难入。……国家以文章取士，将以储政事才也，其取焉而不得者，乃文士操术之误，亦鉴裁者未得其真耳。得其真则文章政事并为一途矣，奚止拔十得五哉？[⑦]

乾隆 3 年的八股文兴废论争，是一次最为主要社会政治功能视角的大碰撞。以鄂尔泰、张廷玉等为意志的礼部，复奏舒赫德废除八股文取士提议时就搬出苏轼所强调的"得人之道在于知人，知人之道在于责实"的论调，认为只要"司文衡职课士者""循名责实，力除积弊，杜绝侥幸"就会"文风日盛，人才自出"。概而言之，八股文之弊不在取士内容、方式，而在于"上以实求，下以名应"，执行者没有有效落实措施。这一托词在当时颇为官场所沿用，余集云："臣惟四子六经之书，古圣人冲穆之微言，经猷之盛轨也。制义之旨在乎明经，经明而后道明，国家亦籍以收用人之效焉。承学之士，不揣其本而惟苟且剽窃之，是求艰僻诡遇之，是

---

① 参见包世臣为周系英写的《戊辰江南试录后序》。包世臣：《小倦游阁集》卷 24。
② 吴荣光：《嘉庆丁卯科浙江乡试录后序》，《石云山文集》卷一。
③ 转引自梁章钜：《读经》，《退庵随笔》卷 15。
④ 中国第一历史档案馆藏档案，宫中朱批奏折，文教 56：31。
⑤ 纪 昀：《纪文达公遗集》文集卷 8.
⑥ 路 德：《求益斋时艺序》，《柽华堂全集》文集卷 2。
⑦ 路 德：《求益斋时艺序》，《柽华堂全集》文集卷 2。

习此学者之过而非制义之失也。”[①]邵晋涵云：“臣惟制义取士，制者奉功令之程式，义者阐圣贤之绪言，举两言而君师之统已备，士人欲求圣贤绪言以遵功令之程式，孰有过于尊经乎？……乃或志在弋获，舍圣贤经传与夫汉唐宋元之训释于不讲而取世俗所谓揣摩之文，模拟剽窃以为逢时之技，幸而偶遇，又以其术授之于人，辗转伪谬，未有穷矣。学术不端，由于心术不正，与设科取士之意毋乃大相刺戾乎？”[②] 路德的解答在方法思路上完全借用了这种官场套语，并没有提供新的内容。

而且路德坚信，文之诚伪是客观存在的，也一定可以鉴别，其言云：

> 虽然，神不可伪也！水之性不杂则清；莫动则平；鑑明则尘垢不止，止则不明。天下人类繁矣，躁人视之而弗见，惟静者审查而得之。李惠击羊皮而负薪者屈；张举验猪咴而作奸者伏罪；传令破鸡得粟而争鸡者无辞，当时惊以为神，而不知非神也，静也。为文何独不然哉？[③]

张颐园通籍以后仍作时文，并有善政。路德认为真心作时文者，吏事必如是，张颐园成为其有力的证据。路德借为张颐园写时文序时申明道：“世之工时文者多矣，其真伪奚以辨？辨于应试，非具眼不能也。辨于通籍后，凡作伪者可立谈而破也。士人一入宦途恒束书高阁，口不谈文，斯人也，固曩昔之登巍科膺华选，自谓能文者也，何淡漠若是？及观其应试之文，大抵尚涂饰倚声调，枝叶似而根柢非；外貌多而内心少。彼所涉者，藩篱耳；所学者，土梗耳。其人也浅，故其出之也速；其得之也易，故其弃之也不惜。凡饮食久而生厌者，必不知其味者也；凡游佳山水而不复追思者，必未得其情者也。知其味则朝夕餍饫矣，得其情者则不惮数数游矣。文人之文，文人之心，作文此心，作吏亦此心，心顾可以转移乎哉？”[④]

路德讲席关中三十余年，以时文授徒扬名西北，他为八股取士制度辩护最重要的策略是区分真伪作八股文者。路德培养人才非常重视培养根基，故路德此言有几分底气。路德所言之真八股文者的要求是：“时艺虽小道，实未易工，惟读书有志之士，研精理法者，始能入彀中。……书理也，文法也，经籍也，笔力也，此四者，艺之所以为艺，终古不变者也，得其所不变而后能善变。朝为尤王可也，夕为章罗亦可也。虽风气一日一变，亦谁得而陀之哉？”[⑤]路德云：

> 汉儒之释经，博而烦，程朱起而正之；程朱之释经，精而略，元明以后之儒因而推广之。孔曾孟不世出，程朱亦不世出，赖后儒之一知半解，开搴疑网，羽翼前人，彼亦一是非，此一是非也。如谓先入者独是，后起者皆非，将使千万世儒者，皆噤口卷舌，不敢于程朱外赞一辞，伸一解，岂惟非孔子曾思孟之心，度亦非程朱所许矣。[⑥]

路德认为对圣贤经典的阐释是一个无限的过程，“圣人之经，有赖于后人之发明久矣，汉唐

[①] 余　集：《河南乡试录后序》，《秋室学古录》卷 4。
[②] 邵晋涵：《广西乡试录序》，《南江文钞》卷 5。
[③] 路　德：《求益斋时艺序》，《柽华堂全集》文集卷 2。
[④] 路　德：《张颐园时文序》，《柽华堂全集》文集卷 2。
[⑤] 路　德：《仁在堂时艺课序》，《柽华堂全集》文集卷 2。
[⑥] 路　德：《重刊〈四书鞭影〉序》，《柽华堂全集》文集卷 2。

诸儒言之而未确者，宋人言之，宋人言之而未尽者，元明人言之，元明人言之而犹未尽，国朝诸家言之……儒者宗程朱是已，岂谓程朱而外，概从废置哉”[①]。基于这种不盲从程朱之说的观念，他对孟熙刊刻明人刘山解竹先生《四书鞭影》一书持赞赏态度。当时有人指责《四书鞭影》“喜为异论，柢牾程朱，传示后人无乃踳駮”，路德则认为该书“经经纬史，义多创获，不泥古，不徇时，融会儒先诸说，卓然自抒所见。盖由好学深思体验于身心而得之者，乃信其为儒者之言”“是书之疏沦灵源，益人神智也固不少矣。……慎勿以蜩甲蛇蜕目之也”。路德认为八股取士“羌无故实者录，引经据典者黜，是禁人读书也；蹈常袭故者录，自出心裁者黜，是禁人立志也；不著痛痒者录，务为警闢者黜，是禁人研理也”[②]，鼓励士子读书研理，敢于不延旧说。路德教学坚持“诸生虽来去无常，而吾坚持吾说，始终不变。以读书为本，以研理为宗，以法律为门，上溯古文以增其笔力，旁及诗赋以发其才思。”[③]路德认为八股文旨在考察士子实学之心，由此可见一斑。

八股文重在考察“实学之心”既已明晓，路德的第二步在于回答考察“实学之心”何以必用八股文这一问题。他在《柽华堂全集》文集卷 2《仁在堂时艺辨序》中云：

> 窃思学人之病，莫甚于喜剽而惮实学，实学不废，真才自多。衡文者多拔真才，则从勉为实学，而真才愈多。欲拔真才，须斥剽窃。何以辨之？辨之以题……且文章小道也，时艺，文章之最卑者也，工此道者，内无益于己，外无济于人，而国家取士，师儒训士，不能变而更之，岂尚时艺哉？正所以杜剽窃也！试之策论，则怀挟者滥登；试之以表判，则宿构者易售。惟时艺限之以题，绳之以法，一部四子书离之合之，参伍而错综之，其为题也不知几万亿，虽有怀挟，弗能该也；虽有宿构，未必遇也。非学焉而有心得者，不能游其彀中也。取士以此，可以储官材；训士以此，可以端士习。

路德从八股文文体形特征来辩护八股取士的合理性，他认为题之万变可以督促实学，实则这种辩护存在着诸多漏洞。任何考试都存在抄袭预拟的可能，八股文发展到清代，“题之万变”的空间已非常小，钱大昕《十驾斋养新录》卷 18“科场”条指出：“乡会试虽分三场，实止一场。士子所诵习，主司所鉴别，不过四书文而已。四书文行之四百余年，场屋可出之题，士子早已预拟，每一榜出，钞录旧作，幸而得隽者，盖不少矣。”当年舒赫德之所以要废除八股文的一条重要理由就是认为“士子各占一经，每经拟题，多则百余，少则数十，古人毕生治之而不足，今则数月为之而有余”。割裂经文的“截搭题”的出现更能表明这种窘境[④]。

这一时期，从八股文的文体形式视角出发维护八股取士制度的还有章学诚、汪国霖等，但与路德的观点又略有不同。他们认为，封建统治者取才也在不断的探索之中，按照文体递变的原则，八股文在文体演变序列的底端，它自然融合了以前文体的种种因素，制义的综合性是选择作为科举文体的一个重要原因。汪国霖《制义丛话序》云：“制义之兴，岂人心之

[①] 路 德：《周勉斋先生文集序》，《柽华堂全集》文集卷 2。
[②] 路 德：《仁在堂时艺辨序》，《柽华堂全集》文集卷 2。
[③] 路 德：《仁在堂时艺辨序》，《柽华堂全集》文集卷 2。
[④] 黄安涛说：“乾隆间，会试、乡试题多用截题搭及小题，盖避士子揣摩熟题也。”（见《制义丛话》卷二十二引。）

不容已者乎？汉取士以制策，其弊也泛滥而不适于用；唐以诗赋，其弊也浮华而不归于实；宋以论，其弊也肤浅而不根于理。于是依经立义之文出焉，名曰制义。盖穷则变，变则通，人心之不容已，即时运升降剥复之自然也。士人读圣贤书既久，各言其心之所得。故制艺者，指事类策，谈理似论，取材如赋之博，持律如诗之严。”章学诚亦云：“学人具有用之才，朴则有经史，华则有词章。然以经学取人，则伪经学进而经荒；以史学取人，则伪史学进而史学废；词章虽可取人，毕竟逐末遗本。惟今举业所为之四书文，义非经非史非词章，而经史词章之学无所不通；而又非若伪经伪史之可旦夕剿饰，又非若词章之学以遗本逐末。”[①]显然，这种辩护似乎较路德要合理些。

第二个问题是：八股取士又存在“士有积学数十年，文字不中有司程式，终老场屋者”[②]的现象，对此该作何解释？路德从八股文特征以及士人宜采取的态度与方法两方面予以解答。《仁在堂时艺课序》云：

> 艺，非才不能，非学不得。而才人学人往往困踬名场，皓首不遇者，非艺之不若人也，恃其才之过人而不循绳尺，不趋风气。才学愈高，柄凿益优，于艺訾于时，反不如铨才浅学之士，犹得用其所短，仰而掇之。然则所谓时者，恶可以不识哉？古今之文，随时而变，时艺之变尤甚。昔之文不可用于今，今之文不可用于后，匪世运使然，乃人事为之也。……才人学人，世之宝也，国之器也，不收之而弃之，此岂造物之心哉？夫才人学人之陀，虽曰风气陀之，亦其人自陀之也。使出其才学以趋风气，视他人当更不难，惜不遇严师畏友耳。

路德认为“古今之文，随时而变，时艺之变尤甚。昔之文不可用于今，今之文不可用于后，匪世运使然，乃人事为之也”，因此，他要求士子“出其才学以趋风气”。这说明路德在一定程度上承认了时文对人才有一定的压制性，其回应已呈现出捉襟见肘之态。

三、姚鼐与文体无尊卑论

姚鼐是乾嘉时代推尊八股文不遗余力的代表人物，他所提出的文体无尊卑论是当时最具学理性的辩护理论。言圣贤之道、以古文为时文是当时推尊八股者通常持有的论调，姚鼐在具体运用时实际上整合了社会上这两种论调，又落入了大众化辩护套路，这也从另一方面说明姚鼐推尊八股文的观点有着广泛的社会背景。

姚鼐对八股文颇有偏好，曾云：“余生平不敢轻视经义之文，尝欲率天下为之。”[③]乾隆45年，姚鼐“选隆万天崇及国朝人四书文二百五十一首授敬敷书院诸生课读，以《钦定四书文》为主，而增益后来名家及小题文”[④]。姚鼐本人对自编的八股文选本甚为满意，并以之

[①] 章学诚：《跋屠怀三制义》，《章氏遗书》卷 29。
[②] 钱大昕：《山东乡试录序》，《潜研堂文集》卷 23。
[③] 姚鼐：《陶山四书义序》，《惜抱轩文集·后集》卷一。
[④]《惜抱轩先生年谱》，北京聚珍年谱丛刊本。

广示后学，《惜抱轩尺牍》卷 4《与鲍双五》云："近刻为诸生儿辈改窜四书文，聊以一部寄阅，似颇有益于初学耳。"又《惜抱轩全集》卷 6《复秦小岘书》云："惟四书义乃鼐自镌，其板在此，今辄以两部奉寄。"姚鼐热衷编辑八股文选集似乎不止一次，他在与陈用光的一封书信中云："时文除石士所刻六十篇之外，又得百廿余篇，其中佳者似可与荆州鹿门抗行。"[①]

清代八股文除清初尚可与明代一较高下外，总体上难以超越明代。近人商衍鎏云："论清制义，顺康雍乾百余年间，重朴学，戒空疏，上求下应，是可以称为盛时。自乾隆中叶以后，八股渐趋巧薄而就衰，士子剽窃陈言，但求幸获科名。嘉道咸同作者更寥寥可数，徒以取士在此，视为应举之工具而已。"[②] 这也是乾嘉时代学人的共识，程晋芳云："忆在都门，萃海内胜流论及近日士大夫学问，或曰：本朝经史考据之学以及骈体诗词皆远过前明，所不及者，时、古文耳。余曰：时文则信然矣，若古文其遂多让耶。"[③]姚鼐对清代八股文的衰败现状甚为叹息："此番礼闱尚可谓得人，但经艺之体之则日下矣！"[④] 他认为八股文之所以出现这种困境，主要在于人们对八股文的认识不足："今世时文之道，殆成绝学矣，由诸君子视之太卑也。"[⑤]姚鼐试图寻找一种理论为八股文呐喊助威，于是他拈出文体无尊卑的观点。该观点是这一时期为八股文辩护最具学理的理论之一，其《陶山四书义序》云:

> 论文之高卑以才也,而不以其体。昔东汉人始作碑志之文，唐人始为赠送之序，其为体昔卑俗也；而韩退之为之，遂卓然为古文之盛。古之为诗者，长短以尽意,非有定也；而唐人为排偶，限以句之多寡。是其体使昔未有而创于今世,岂非甚可耻笑者哉!而杜子美为之。乃通乎《风》、《雅》，为诗人冠者,其才高也。明时定以经义取士，而为八股之体。今世学古之士，谓其体卑而不足为，吾则以谓此其才卑而见之谬也。

姚鼐认为文体本身无雅俗高卑之分，关键在于作者的艺术才能能否足以驾驭所从事的文体。足以驾驭者，俗可成雅，卑可变尊；不足以驾驭者，则雅可成俗，尊可转卑。姚鼐以文体无尊卑的大命题为前提，最终的归结点则落在对八股文应有的态度上。很显然，姚鼐这一观点是专为八股文而设的。古人为人作序多言不由衷，制义序尤为如此，因此姚鼐序中所云当细致考察。姚鼐该观点又可见于《惜抱先生尺牍》卷 4《与管异之》。又《惜轩先生尺牍》卷 6《与陈硕士》云："此事在今日殆成绝学，以俗人但知作科举之文，而读书好古之君子又以其体近而轻之不为，不知此作古文亦何以异哉？"由此可见，姚鼐此言并非为他人作序的敷衍之辞。

姚鼐认为从八股文的文体性质来看，尊于四六、寿序文体：

> 今世时文之道殆成绝学矣，由诸君子视之太卑也。夫四六不害为文学之美，时文之体，岂不尊于四六乎？（ 《惜抱轩先生尺牍》卷 4《与鲍双五》）

[①] 姚鼐：《与陈硕士》，《惜轩尺牍》卷 6。
[②] 商衍鎏：《清代科举考试述录》，百花洲出版社 2004 年版。
[③] 程晋芳：《学福斋集序》，《勉行堂文集》卷 2。
[④] 姚 鼐：《与胡雒君》，《惜抱先生尺牍》卷 3。
[⑤] 姚 鼐：《与鲍双五》，《惜抱先生尺牍》卷 4。

经义实古人之一体，刻震川集者，元应载其经义，彼既录其寿序矣，经义之体不高于寿序乎？（《惜抱轩文集》卷6《复秦小岘书》）

四六、寿序文体当时尚有视之卑体的看法，与之相较，尚不足说明八股文之尊。姚鼐又引词赋笺疏作比，预言道：

苟聪明才杰者，守宋儒之学，以上达圣人之精，即今之文体而通乎古作者文章极盛之境，经艺之体，其高出词赋笺疏之上，倍蓰十百，岂待言哉！（《惜抱轩文集》卷4《停云堂遗文序》）

这里的“词赋笺疏”不仅仅是指词义代表的本身，颇有涵盖一切著述之文的味道。姚鼐是在“文体无尊卑论”的大命题下给八股文定位的，但在实际的发挥上，为了推尊八股文，又背离了“文体无尊卑”这一理论基点。姚鼐何以认为经义之体要高于别的文体呢？首先我们应该理解姚鼐对八股文文体性质是如何体认的。《惜抱轩文集》卷13《汪玉飞墓志铭》云：“为今世场屋之文，必求发古圣贤之旨，而不为苟美。”至此我们方才明白，在姚鼐观念中，八股文之尊缘于与圣贤相联系。姚鼐推崇朱学，为文要求“明道义，维风俗”[①]，阐圣贤之道的八股文为其所重也就理在必然。就古人人文价值体系而言，圣人之言是恒古之至道。康熙帝大力提倡宋代理学，即便是到了乾嘉时代，汉学成为官方学术，但是乾嘉时代政治伦理哲学仍然以孔孟之道为标准，学术层面以汉学为主，这两者并不对立。在古代人文价值体系下，胆敢非圣弃古的人并不多见，理学地位受到挑战致使八股文的精神基座动摇还是五四运动以后的事。因此，在当时的文化背景下，就学理而言，姚鼐以阐明圣贤之道为由而推尊八股文是完全成立的。

同时姚鼐对八股文现实创作现状进行了猛烈抨击：“士不知经艺之体之可贵，弃而不欲为者多矣。美才藻者，求之于词章声病之学；强闻识者，博稽于名物制度之事，厌义理之庸言，以宋贤为疏阔，鄙经艺为俗体，若是者，大抵世聪明才杰之地，国家以经艺率天下士，固将率其聪明才杰者为之，而乃遭其厌弃。惟庸钝寡闻不足与学古者，乃促促志于科举，取今人所以得举者而相效为之，夫如是则经艺安得而不日陋？”[②]这种看似矛盾的行为，实是姚鼐推尊八股文的一种策略。八股文遭人垢病很大程度上受八股末流的遮蔽，正如朱珔《制艺丛话序》所云：“天下必能自竖立卓尔不磨者，乃不受转移于风气，否则，骛乎此，复艳乎彼，驰逐东西，迄无一效。譬之驾车未熟，屡易轭衡，势将颠蹶。甚至模仿旧调，填砌字数，肤饰庸滥，徒具形而无君形者存，致议者以制义为垢病，不知特末流之过，岂制义之本如是哉。” 在当时八股文“殆成绝学”的处境下，姚鼐理想中的“守宋儒之学，以上达圣人之精，即今之文体而通乎古作者文章极盛之境”的八股文已属凤毛麟角，因此姚鼐务必将理念八股文与现实八股之末流划清界限，以正视听。

综而言之，姚鼐认为：制艺以阐明孔孟之道为旨归，故其体尊；八股文之弊是操术者之误，而并非八股文本身不佳。他的这种观点与策略具有一定的普遍性，彭绍升云：“公复尝

[①] 姚 鼐：《复汪进士辉祖书》，《惜抱轩文集》卷6。

[②] 姚 鼐：《停云堂遗文序》，《惜抱轩文集》卷4。

叙阎怀庭文以制艺之体为极卑，余不谓然。制艺亦古文注疏之变格，苟其中实得藉以阐圣贤之心声，泄天人之秘藏，其高于策论、诗赋远矣。若乃剽窃涂饰枵其中而襮其外，则虽仿六经四子而成文亦终为侮圣人之言而已。”[1]石韫玉亦云：“制义为文章之一体，所讬甚高，其体代孔孟立言，非三代以上之书不敢述，非寻常论说之文所可同日语也。近日操觚之家不守先民矩矱，以致文章日敝。而约举文章之敝大略有三：读书不多也；析理不精也；用心不深也。惟读书多，然后能达天人之奥；惟析理精，然后能探圣贤之蕴；惟用心深，然后能去陈言而发新义。否则稗贩于房书闱义之中，相与习成雷同剿袭之说而已。”[2]

姚鼐完成在理论上端正对制艺文之价值的认识之后，又进一步为操作者指引为文之术，其言云：

> 使为经义者，能如唐应德、归熙甫之才，则其文即古文，足以必传于后世也，而何卑之有？故余生平不敢轻视经义之文，尝欲率天下为之。夫为之者多，而后真能以经义为古文之本，出其间而名后世。[3]

刘大魁云：“故习其业者，必皆通乎六经之旨，出入秦汉唐宋之文，然后使辞气深厚，可备文章之一体，而不致龃龉于圣人。”[4]姚鼐步乡贤前辈刘大櫆之后尘，希望更多的作者能同唐顺之、归有光一样，以古文为时文。鲁九皋成了姚鼐揄扬的模范，“其为科举之文，不循俗好，自以古文法推而用之，或以为不利场屋。君曰：得失命也。”[5]“以古文为时文”口号起于明正嘉年间，积极倡导并努力实践的代表人物是归有光、唐顺之等。明末艾南英以诸生操选政，亦公然以“以古文为时文”相号召，把“以古文为时文”从时文大家的创作推广到一般士子的写作中。在清代，倡导这一口号的人更多。朱琦云：“古文者，时文命脉也，时文体裁必具古文风骨，始称擅场，前明惟归震川能以古文为时文，由其胎息本深，故施诸八比，迴踰流辈，文章正轨在于斯，……若夫识议之坚，魄力之厚，气味之醇，一一从古文门径来。”[6]这种作法亦取得官方的推崇，乾隆 24 年奉上谕：“有明决科之文，流派不皆纯正，但如归有光、黄淳耀数人，皆能以古文为时文，至今具可师法。”[7]朱筠甚至将古文与时文混为一体，其言云：“乃悟时文即古文，古文即经解，何派之有？”[8]八股文取法于古文，亦是八股文受尊的理由之一。阳湖巨子李兆洛云：“制艺之道尊于古文，以其步趋圣贤也，其为法亦初不殊于古文，其神理骨格皆资于古文也。”[9]王耘渠汝驤亦云：“世之垢病时文者，谓其气体之非古耳。若得左马之笔，发孔孟之理，岂不所託尤尊而其传当更远乎？愚故谓有明制义，实直接《史》《汉》亦乃文章之正统也。”[10]

姚鼐虽然主张以古文之法为时文，但是对于二者之间的界限、先后之顺序还是非常清楚

---

[1] 彭绍升：《蒙泉制艺序》，《二林居集》卷 6。
[2] 石韫玉：《江君制义序》，《独学庐五稿》文卷 3。
[3] 姚 鼐：《陶山四书文序》，《惜抱轩文集·后集》卷一。
[4] 刘大魁：《方晞原时文序》，《海峰文集》卷 4。
[5] 姚 鼐：《夏县知县新城鲁君墓志铭》，《惜抱轩文集》卷 13。
[6] 朱 琦：《湘覃书屋文稿序》，《小万卷斋文稿》卷 5。
[7] 引自梁章钜：《制艺丛话》卷 9。
[8] 引自梁章钜：《制艺丛话》卷 9。
[9] 李兆洛：《金选小题文序》，《养一斋集》卷 6。
[10] 引自梁章钜：《制艺丛话》卷一。

的。钱大昕有《跋方望溪文》一文，其中转引王澍(若霖)的一句话:“灵皋以古文为时文，以时文为古文。”钱大昕顺其言云:“论者以为深中望溪之病。”姚鼐对这种教训有着非常清楚的认知：“本朝如李安溪所见不出时文，其评论熙甫可谓满口乱道也。望溪则胜之矣，然于古文时文界限犹有未清处，大抵从时文家逆追经艺。古文之理甚难，若本解古文，直取以为经艺之体则为功甚易，不过数月内可成。”[①]姚鼐《课读四书文序》亦云：“读四书文者，欲知行文体格及因题立义，因义遣辞之法，故无取乎多。若夫行气说理造句设色，一皆求之于古人，徒读四书文者终身不能过人也。”[②] 当时多数学者课读均持这种观念，孩童启蒙教育更能显示民间这种观念的深入程度，吴懋政曰：“要作好时文，全在读书。今之为父兄者，乐子弟之速化，读《四书章句集注》后，随意读一二经并《古文观止》、《古文析义》数首，即授以时文、帖括，使之依样壶芦，侥幸弋获。或有笔性英敏者，遇试题得手，亦遂掇巍科以去。然根柢浅薄，终身不能自振拔，况又未必能弋获耶。”[③]陆清献《三鱼堂集·示子帖》亦云：“方做举业，虽不能不看时文，然自当择数十篇时文，看其规矩格式足矣，不必将十分全力尽用于此。惟读经、读古文，此是根本功夫。根本有得，则时文亦自然长进矣。”[④]

四、焦循与阮元“艺”、“文”的价值定位

一种以姚鼐为代表的辩护方式强调时文与古文的相通性，而焦循与阮元则区分时文与古文的差别。焦循云：“古文以意，时文以形。舍意而论形，则无古文；舍形而论意，则无时文。故二者不可以相通。”[⑤]阮元云：“《四书》排偶之文，真乃上接唐宋四六为一派，为文之正统也。”[⑥]此其一也；姚鼐强调八股文阐释圣贤之意的功能，而焦循与阮元始终将之放入“文”的范畴中审视，此其二也。尽管在具体论述上焦循与阮元存在着差异，但是在“文”范畴上激赏八股文这一点是相同的。

1.“楚骚、汉赋、魏晋六朝五言、唐律、宋词、元曲、明人八股，都是一代之所胜”

焦循对八股文的价值评判，是建立在对八股文的艺术特征的理解上的，并将八股文放在文体发展史上予以价值定位。

焦循对八股文的形体美表现出了相当浓厚的兴趣，将它与弈、词曲并称为造微之学，“余尝谓学者所轻贱之技而实为造微之学者有三：曰弈，曰词曲，曰时文。”[⑦] 焦循对八股文的形体美描述如下:

> 其法全视乎题，题有虚实两端，实则以理为法，必能达不易达之理；虚则以神为

---

① 姚 鼐：《与管异之》，《惜抱先生尺牍》卷 4。
②《姚惜抱轩先生年谱》，《北图聚珍年谱丛刊》本。
③ 引自梁章钜：《制艺丛话》卷一。
④ 引自梁章钜：《制艺丛话》卷 2。
⑤ 焦 循：《时文说二》，《雕菰集》卷 10。
⑥ 阮 元：《书昭明太子文选序后》，《揅经室三集》卷 2。
⑦ 焦 循：《时文说一》，《雕菰集》卷 10。

法，必能著不易传之神。极题之枯寂险阻虚仄不完，而穷思渺虑，如飞车于蚕虫鸟道中，鬼手脱命，争于纤毫，左右驰骋而无有失。至于御宽平而有奥思，处恒庸而生危论，聚之则名理集于腕下，警语出于行间，别置一处不可为典要者，时文之体也。（焦循：《里堂家训》卷下）

焦循认为时文与古文不同，“古文以意，时文以形。舍意而论形，则无古文；舍形而论意，则无时文。故二者不可以相通。”[①] 而“时文以形”的性质是由诠题决定的，“时文之法与古文异，古文不必如题，时文必如题也。”[②]同样是诠题，但时文与试帖诗又不一样，“其原盖出于唐人之应试诗赋。然应试诗赋虽必如题，不过实赋其事而止，无所为虚实偏全之辨也，即无所为连上犯下之病也，亦即无所谓勾勒纵送之法也。”[③]焦循认为这种造微之技非寻常者可为，“时文之题出于四书，分合裁割千变万化，工于此技者亦千变万化以应之，不失铢寸，非童而习之，未有能精者也。”[④]“题有截上截下，以数百字适完此一二句之神理，古文无是也。题有截，因而有牵连钩贯者，其即离变化，尤未可以苟作。”[⑤]焦循认为八股文融合了多种文体因素：

是故其考核典礼似于说经，拘于诗说经者不知也；议论得失似于谈史，侈于谈史者不知也；骈俪摭拾似于六朝，专学六朝者不知也；关键起伏似于欧苏古文，杌于欧苏古文者不知也；探赜索隐似于九流诸子；严气正论似于宋元人语录；而矢心庄老役志程朱又复不知也。（焦循：《里堂家训》卷下）

焦循认为八股文这种复合因素的形成是文体发展的结果，“诗既变为词曲，遂以传奇小说谱而演之，是为乐府。杂剧又一变而为八股，舍小说而用经书，屏幽怪而谈理道，变曲牌而为排比，此文亦可备众体，史才、诗笔、议论。”[⑥]焦循又以具体的作品为例，对八股之作的赞许情绪洋溢纸面。《易余籥录》卷 16 云：“黄湇耀八股“人而无信”一章题文云：……曹勋“敬鬼神而远之”题文云：……八股中如此一类，何逊乎汉赋唐诗？”“耿争光“又称贷而”之题文云：……八股如此，何异唐宋人古文？”焦循从文体形式上褒扬八股文，这一视角后来被周作人所继承。周作人建议大学中应大讲特讲八股文，他说：“自韩退之文起八代之衰，化骈为散之后，骈文似乎已交末运，然而不然，八股文生于宋，至明而稍长，至清而大成，实行散文的骈文化，结果造成一种比六朝的骈文还要圆熟的散文诗，真令人有观止之叹。而且破题的作法差不多就是灯谜，至于有些‘无情搭’显然须应用诗钟的手法才能奏效，所以八股不但是集合古今骈散的菁华，凡是从汉字演出的一切奥妙的游艺也都包括在内，所以我们说它是中国文学的结晶，实在是没有一丝一毫的虚价。”[⑦]今人所著的《说八股》亦云：“由技巧的讲究方面看，至少我认为，在我们国产的文体中，高踞第一位的应该是八股文，

[①] 焦 循：《时文说二》，《雕菰集》卷 10。
[②] 焦 循：《里堂家训》卷下
[③] 焦 循：《里堂家训》卷下
[④] 焦 循：《里堂家训》卷下
[⑤] 焦 循：《时文说一》，《雕菰集》卷 10。
[⑥] 焦 循：《易余籥录》卷 17。
[⑦] 周作人：《中国新文学的源流》附录《论八股文》，华东师范大学出版社 1995 年版。

其次才是诗的七律之类。”[①]

焦循受《周易》辩证思想浸染甚深，考察问题时具有“穷则变，变则通，通则久”的通变思想，这种思想也贯穿了他的文学发展史观。焦循认为“楚骚、汉赋、魏晋六朝五言、唐律、宋词、元曲、明人八股，都是一代之所胜”，并有编撰一集，于明代专录八股文的打算，“余尝欲自楚骚以下至明八股，撰为一集，汉则专取其赋，魏晋六朝至隋则专录其五言诗，唐则专录其律诗，宋专录其词，元专录其曲，明专录其八股，一代还其一代之所胜。然而未暇也，偶与人论诗而记于此。”[②]在焦循之前，持八股文为一代之文学观点者甚多。焦广期《此木轩文集》卷1《答曹谔庭书》云：“李唐诗学，宋元沿其支流，渐已不振。而宋人之填词，元人之曲学、小说，小道可观，竟能与六籍同其不朽，明三百年诗道之衰，仰晞宋人，未敢以季孟相许，而况于唐人乎？其力能与唐人抵敌无毫发让者，则有八股之文焉。”王思任《唐诗纪事序》云：“一代之言，皆一代之精神所出，其精神不专，则言不传。汉之策、晋之玄、唐之诗、宋之学、元之曲，明之小题，皆必传之言也。”[③]清代尤侗《艮斋杂说》卷3亦云：“或谓楚骚、汉赋、晋字、唐诗、宋词、元曲，此后又何加焉。余笑曰：只有明朝烂时文耳。”此外，李贽、艾南英等都有此观点[④]。当代学者吴承学先生指出：“比较正宗的文学家通常是鄙视八股的，而富有创新精神如性灵派等人却是高度评价八股文的。”[⑤]对于明代而言，八股文是一种新兴的事物，明代尊体者可从此着眼。八股文发展到清代，已是昨日黄花，清代学者辩护已经失去了这种优势，焦循的八股文一代之说仅沦为一种学术探讨。

2.“《四书》排偶之文，真乃上接唐宋四六为一派，为文之正统也”

阮元从推尊四六文的角度推崇八股文，是乾嘉道骈、散意气之争的产物。如果说焦循推尊八股文的视角尚有一定的社会共性，阮元的推崇理由则别出心裁。

阮元在《书昭明太子文选序后》一文中云：“《四书》排偶之文，真乃上接唐宋四六为一派，为文之正统也。”在创办学海堂后，他组织人员对四书文进行了考察：“唐宋诗话多，文话少，而明以来四书文话更少，无纂之者。余令学海堂诸生周以清、侯康、胡调德纂之。”[⑥]在古代，能将八股文作为一种“文”来看待的屈指可数，历来骈文选本都不曾将八股文纳入骈文的范畴。无论是孙梅《四六丛话》还是彭元瑞《宋四六话》，以致后来的《骈体文钞》等都未列入八股文。这一时期的考证家如赵翼、钱大昕、袁枚等的考证也是将八股文放在典章制度里来考察的，姚鼐甚至云：“夫四六不害为文学之美，时文之体岂不尊于四六乎？”[⑦]在

[①] 启功、张中行、金克木：《说八股》第81页，中华书局1994年版。
[②] 焦 循：《易余籥录》卷15。
[③] 王思任：《王季重十种·杂序》。
[④] 李贽《焚书》卷三《童心说》云：“诗何必古选，文何必先秦，降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢记》，为《水浒传》，为今之举子业，皆古今之至文。不可得而时势先后论也。”艾南英《答杨淡云书》云：“弟以为制义一途，挟六经以令文章，其或继周，必由斯道。今有公评，后有定案。吾辈未尝轻恕古人，后人亦必苛求吾辈。使有持衡者，衡我明一代举业，当必如汉之赋、唐之诗、宋之文升降递变，为功为罪，为盛为衰，断断不移者。则吾兄以为今日置我辈于功乎罪乎？（周亮功辑《赖古堂名贤次牍新钞》卷三）
[⑤] 吴承学：《中国古代文体形态研究》第312页，中山大学出版社2002年版。
[⑥] 阮 元：《四书文话序》，《揅经室续集》卷4。
[⑦] 姚 鼐：《与鲍双五》，《惜抱先生尺牍》卷4。

时文与四六之间明确划了一条横线。阮元从语体的形式上着手，倡言"《四书》排偶之文，真乃上接唐宋四六为一派，为文之正统也"，将一个习焉不察的问题提了出来，这对民国期间的骈文观念影响甚大，如刘麟生云："律赋与八股文，皆骈文之支流馀裔也。"[①] 瞿兑之亦云："从骈文说到八股，或者太远了罢！然而这并不是什么奇怪的事。"[②]两部著作都将八股文纳入骈文的研究范围。

我们不妨分析一下阮元是如何将八股文纳入骈文范畴的。阮元云："时文家每学八家古文，以为文必单行，不用偶句。……且时文以八比为式，比者偶也，甚至一比多至一二百言，对比偶之，一字不敢多少，虚实皆须巧对，是时文为偶之最。甚至日在偶中而人不觉也。"又云："时文曰八股者，宋元经义，四次骈偶而毕，故八也。今股甚长，对股仿比偶之格矣。震川辈矜以古文为时文，耻为骈偶，孰知日坐长骈大偶之中而不悟也。出股数十字或百字，对股一字不多，一字不少，起承转合，不差一毫，试问古人文中有此体乎？"[③] 八股文就句式而言，不拘四六，对仗随意，很难与骈文联系起来。但阮元跳出八股文的字句，而放眼于段与段之间的形式关系，八股的对偶性便十分明显，其主张也就自然能言之成理。近人刘麟生承其意云："八股文为骈散混合之文字，然就其整段作对而论，固应以之隶属于骈文。"[④]当代学者吴承学先生亦云："从语体来看，八股文综合了中国古代骈散两种语体：八比是骈体，而其他则是散体，由于八股是八股文的主体，所以八股语言的主体是骈体。"[⑤]清代骈文之风兴盛，骈文习气向八股文渗透受到清政府的严厉打击。据《制义丛话》卷 23 转引王东溆话云："孙状元辰东，原名曙故，字扶桑，为诸生时，好以骈体为制义。时吴中有文社曰同声，孙为之领袖，同社多效其体，风气为之一变。所选丁亥房书名曰《了闲》，悉六朝丽语，风行海内。满洲大臣刚公弹驳文体，乃与进士胥廷清、史树骏，举人毛重倬同时被逮，扶桑至褫其衿。"又据《清史稿·选举三·文科》载："乾隆 45 年会试，三名邓朝缙首艺语意粗杂，江南解元顾问四书文全用排偶，考官并获遣。"骈文浸染八股文的倾向在清代受到打击，而阮元并不忌讳谈八股文与骈文的联系，并强调这种联系，声称八股文其源于骈文，为文之正脉，实难脱冒犯朝廷之嫌。

推尊八股文是阮元一种对抗古文、推阐骈文的手段，其实他本人并不喜欢八股文，据阮福云："道光甲申，福年 24 岁，随侍先文达公粤督署中，习制举业不工。先公谕之曰：我幼时即不喜作时文。塾师曰：此功令也，欲求科第不得不尔。俗喻谓之敲门砖，门开则弃之，自获解后即不恒作。尔既不能为此，亦不能闲居食栗，当改学经史诗文，命对学海堂策问。"[⑥]又据梁章钜《师友集》卷一记载，阮元曾于道光 22 年给梁章钜修书一封云："弟生平最怕八股，闻人苦读声谓之为唱文，心甚薄之。故不能以此教子弟，子弟竟以不能攻此，未有科名。"阮元创办的诂经精舍、学海堂以博习经史词章为主，不预制举业。那么阮元何以要推

[①] 刘麟生：《中国骈文史》第 94 页，东方出版社 1996 年版。
[②] 瞿兑之：《骈文概论》第 31 页，海南出版社 1994 年版。
[③] 转引自王章涛《阮元评传》页 378－379 广陵书社 2004 年版。
[④] 刘麟生：《中国骈文史》第 97 页，东方出版社 1996 年版。
[⑤] 吴承学：《明代八股文》，《中国古代文体形态研究》第 286 页，中山大学出版社 2002 年版。
[⑥] 阮 福：《揅经室训子文笔跋》，《揅经室训子文笔》卷后。

尊八股文呢？要解决这个疑问，当置于当时骈散之争的大背景下考察。当时有些古文家每每倡言以古文为时文，阮元通过这个方式，剥离八股文与古文的关系，扩大了骈文的涵盖范围。同时，这也宣告古文家自诩以古文为时文，却终逃不脱为骈文的命运，这是对他们看不起骈文的一种辛辣讽刺。八股文身上关涉到骈散两派的文学诉求，姚鼐与阮元都推尊八股文，但意图与方法却相差甚远。

焦循与阮元将制义定义为"艺"，"文"成为了八股文本身，并予以高度褒扬，具有浓厚的形式主义色彩。八股取士就其本意而言，选拔符合统治思想者，此其一；有治国之学识者，此其二，也就是德、才兼备，并借此将这种德才理念推向整个社会，形成一种社会价值风尚。相对应的是，正统文人若肯定八股文，强调的是八股文所阐释的道与士人的道德修养、治国才能的同构关系，"文"仅是呈现"道"的工具而已，"道"才是他们津津乐道的首位。时文作为"艺"之美，这是当时许多人赞成的，但是很少人因之而高评时文的品位，尊八股者一般也不会以此作为主要理由。如章学诚始终以理性的态度来评价八股文，他肯定八股文融合了多种写作因素，"然其文境无所不包，说理、论事、辞命、记叙、纪传、考订，各有得其近似，要皆相题为之，斯为美也。"[①]并以此作为八股取士的合理性理由之一，关于这一点，笔者在前文中已有说明。章学诚对八股文技巧之美也有精到见解："截经书兮命题，制变化兮由人。长或连篇累章，短或片言只字。脱增减兮毫厘，即步移兮影徙，……或语全而意半，或神到而形未。如云去而尚留，如马跃而未逝。纵收俄顷之间，刻画几希之际。水平剂量，何足喻其充周；历算交躔，曾莫名其微至。"[②]但章学诚并不因其技巧之美的遮蔽而影响其对八股文的整体价值定位[③]，其启蒙理论清楚地表明了这一点："世俗训课童子，必从时文入手。时文体卑而法密，古文道备而法宽。童幼知识初开，不从宽者入手，而使之略近于道；乃责以密者，而使之从事于卑。无论识趋庸下，即其从入之途，亦已难矣。"[④]更多人甚至将八股文的这种高超技巧贬为雕虫小技，这与焦循、阮元的文学观更是天壤之别。焦循与阮元这里所言的八股文是抽象的八股文，很明显，他们所言的八股文在内涵上只可能指向那些理想的、学理的八股文，这一点也可以从焦循所举的例子来体认。

乾嘉道时期对于八股文的起源众说纷纭，而焦循的观点则较为独特与大胆。《易余籥录》卷 17 云："其破题开讲即引子也；提比中比后比即曲之套数也；夹入领题、出题、段落，即宾白也。习之既久，忘其由来，莫不自诩为代圣立言，不知敷衍描摹亦仍优孟之衣冠。至摹写阳货王驩太宰司败之口吻，叙述庾斯抽矢、东郭乞餘，曾何异传奇之局段邪？而庄老释氏之恉，文人藻缋之习无不可入之第借圣贤之口以出之耳。八股出于金元之曲剧，曲剧本于唐人之小说、传奇，而唐人之小说传奇为士人求科第之温卷，缘迹而求，可知其本。" 焦循将八股文定性为"文"，在文学因素中寻找其源头，将它与俗文学、难登大雅之堂的戏曲

---

① 章学诚：《论课蒙学文法》，《章氏遗书》佚篇，文物出版社 1985 年版。
② 章学诚：《言公下》，《章氏遗书》内篇，文物出版社 1985 年版。
③ 章学诚对于八股文体性特征认识充满了矛盾，既认为八股文是义疏之一种，立言有宗；又认为八股文本与学问无关，而似乎后一种认识更为牢固，所以他言论中更多确定八股文体卑。《与钱献之书》云："诚以其体论之，则举业本于经义，词章源自诗骚，苟果发于中之诚然，未始非专门之业，立言之宗也。"又《与朱沧湄中翰论学书》云："虽然，举业无当于学问，斯固然矣；彼谓学问有妨于举业，则未也。"
④ 章学诚：《论课蒙学文法》，《章氏遗书》佚篇，文物出版社 1985 年版。

联系起来，无疑是将八股文从圣坛拉向了地面。[①]焦循对文予以四种划分：科举应试之文（用之一身）、应酬交际之文（用之当时）、军国之重与民物之生之文（用之天下）、布衣之士独得之文（用之百世）[②]，在这种划分体系下，八股文作为用之一身之文无疑是位于末流地位。焦循既以这种价值定位为前提，在“艺”的视角观照下却又对八股文饱满了热情地赞扬，而且这股热情度数之高似乎远超出了原有的价值定位前提，这种矛盾当如何理解？同理，阮元对八股文的定位也是以“卑”为前提的：“（四六，含八股文）文体不可谓之不卑，而文统不可谓之不正。”阮元与焦循都是将八股作为一种“艺”来看待，代表着为八股文辩护的另一种视角。他们将八股文俗化后，又在俗文视角审视，可以这么认为，他们两人采取的都是以退为进的策略。

五、尊经守注下的代圣立言与自我情感抒发

八股文代圣立言以及其苛刻的清规戒律限制了个人情感的表达，成了八股文遭人诟病的重要口实。但八股文代圣立言的文体机制，有可能在圣人之言与自我之间形成了一定的张力。朱注本身的复杂性以及有识者的精心研理，使得在学理上与实践上都为褒扬八股文者留下辩护的空间。而王芑孙“后抒其所独得，发其所不能已，至性至情腾踔而出”的观点则完全突破圣人之言与自我之间的张力，但在当时的政治环境下，只能算是对明代晚期八股文借题发挥盛况的一种憧憬。

“代圣立言”是八股文区别其他文体的重要特征之一。所谓代圣立言，就是题目的话是哪个圣贤说的，作文者从“起讲”始就要站在哪个圣贤的立场上，设身处地的替他把题目的那句话再加以阐发、分析。刘大櫆认为这种代人立言是八股文的美妙之处：“文章者，艺事之至精而八比之时文，又精之精者也。立乎千百载之下追古圣之心，思于千百载之上而从之。圣人愉则吾亦与之为愉焉，圣人戚则吾亦与之为戚焉；圣人之所窈然而深怀倐然而远志者，则吾亦与之窈然而深怀倐然而远志焉。如闻其声如见其形，如风雨动中规矩，故曰：文章者，艺事之至精，而八比之时文又精至精者也。[③]”也有人从阐道效果的角度予以褒扬，如管士铭云：“前人以传注解经，终是离而二之。惟制义代言，真与圣贤为一，不得不逼入深细，且《章句》《集传》本以讲学，其时今文之体未兴，大注极有至理名言，而不可以入语气，最宜分别观之。设朱子之前已有时文，其精审更当不止于是也。”[④] 但问题的另一面是：自《毛诗序》提出“诗以言志”的命题后，这一命题发展到清代，文学是个体生命的律动已经不再是一个值得争议的问题。因此，八股文代言而非自言自然成了遭人诟病的重要口实。袁枚云：“从古文章皆自言所得，未有为优孟衣冠，代人作语者。惟时文与戏曲，则皆以描摹口吻为

[①] 梁章矩《制义丛话》卷一不满这类提法：“若昆山吴乔以代人口气比之元人杂剧，则过矣。”
[②] 焦 循：《与王钦莱论文书》，《雕菰集》卷 14。
[③] 刘大櫆：《徐笠山时文序》，《海峰先生文录》，《国朝文录》本。
[④] 引自梁章钜：《制义丛话》卷一。

工……此其体之所以卑也。若云足以明道，极有关系，则戏曲中尽有无数传奇，足以动里巷之讴吟，招妇竖之歌泣者；其功且百倍于时文矣！”[①]八股文托“圣人”之口而尊遭到了挑战。“代”的言说方式不能反映士子的思想感情，也必然成了反对作为取士手段之一的重要理由。曾镛云：“近世有时文，有古文。时文代圣立言，义至深而情实泛；古文即儒者立言，旨即浅而裁自心。故欲穷古今之变，考政教之迁，观学士大夫之所得，求之于古文较近。”[②]

八股文代圣立言机制是建立在尊经守注的前提下的，清政府扶植朱学，规定八股文以朱注为准，诚如邵廷采所云“功令四书制义，必遵朱子《集注》，违者率不得入彀”[③]，朱注成了唯一通向圣人之志的桥梁。那么尊经守注是否真的限制个人思想的表达？台湾学者郑邦镇指出：“《朱子集注》的体例，原本多样，或详略互见，或兼收异解，或可否并存，或不加断案。读者据题写作，并不见得会受到标准答案的局限，甚至尚能各自于朱注内外临机决断。”[④]这样说来，朱注并不能完全限制个人思想的表达，尤其是清代的八股文并不是那么严格地遵守朱子的注解，卢前《八股文小史》与商衍鎏《清代科举考试述录》都指出清代制义不同于明代的特征之一就是“在义理之求深。其识力透到之处，往往足补专注之不及”。不同的个体对经传理解的精深程度不同，其儒学修养的差异自然亦可反映出来，这就是取士所言的“窥人心术”。

康熙年间，吕留良、陆陇其倡言孔孟之道已被朱熹说尽，人们只消把朱熹的《四书集注》当作真理，句句照办就是[⑤]。这类观点延伸至八股文，就出现了类如刘大魁所言之论调：“盖孔孟之微言，经前代诸儒之论辨，而大意已明矣。后代更创为八比之文，如诗之有律，用排偶之辞以代圣贤之口语，不惟发舒其义，而且摹绘其神，所以使学者朝夕从事，渐渍于其中而不觉也。故习其业者，必皆通乎六经之旨，出入秦汉唐宋之文，然后使辞气深厚，可备文章之一体，而不致龃龉于圣人。”[⑥]倘若真如刘大魁所言，那八股文就只不过对“前代诸儒之论辨”的再一次艺术表达而已，根本谈不上任何个人思想了。其实清代学有所宗旨者并不认为朱注已趋完满而噤口不言，这在“抵掌攘袂，明目张胆，惟以诋宋儒、攻击朱子为急务”[⑦]的乾嘉汉学兴盛以后尤为突出。乾嘉汉学家认为儒家经典被前人的解读所遮蔽，他们试图通过文字训诂等方式重新寻觅儒学真谛，这种学术风气也必然会影响到八股文的写作与取士上。管世铭云：“时文之境地，常若有域焉以限之，未易言深造也。惟苦心强力之至者，岁引月伸，晨摩夕荡，迟之又久，而此域始豁然以开，则举身之说，遭值目之所俯仰，耳之所听受，莫非吾文之所取资，而字里行间，仍各视其所养之浅深以为厚薄，非可以一蹴而几也。”[⑧]管士铭的这段话，表现出了清人的八股文写作并不是轻松地沿用朱注，而是在积极而艰难地体

[①] 袁 枚：《答戴敬咸进士论时文》，《小仓山房尺牍》卷 3。
[②] 曾 镛：《国朝 24 家文钞序》，《清文汇》乙集卷 53。
[③] 邵廷采：《思益堂日札》卷 4。
[④] 郑邦镇：《八股文‘守经遵注’的考察－－举《钦定四书文》四题八篇为例》，收入《第一届清代学术研讨会－思想与学术－论文集》，台湾高雄 国立中山大学中国文学系编印，中华民国 78 年 11 月出版。
[⑤] 朱维铮：《匪夷所思—世纪更替中间的哲人怪想》“陆陇其”条，《走出中世纪》，上海人民出版社 1987 年版。
[⑥] 刘大魁：《方晞原时文序》，《海峰文集》卷 4。
[⑦] 方东树：《汉学商兑·重序》。
[⑧] 引自梁章钜：《制义丛话》卷一。

会义理。清代科考的录取亦不全以旧注为标准，据陆继辂《合肥学舍札记》载："嘉庆五年，江南试题'述而不作'一节，予初以老为老聃、彭为彭祖，文成而悔之。遂改从商贤大夫。是科用旧说者皆未中式。又一科放勋曰：'劳之来之'题，亡友臧在东独依赵注，作放勋曰'劳之来之'，亦被落，因戒子弟试文不必宗旧说。"[①] 又梁章钜《制艺丛话》卷11载：阮云"于乾隆丙午第一次乡试，即遇朱文正公主试，试题'过位'二节，用江慎修新解，中式第八"。 因此，具有总结清代制义之作性质的《制艺丛话》在其《例言》中申明道："昔人论作史者须兼才、学、识三长，余谓制艺代圣贤立言，亦须才学识兼到。自元代定制，科举文以四子书命题，以朱子《章句》《集注》为宗，相沿至今，遂以背朱者为不合式。文人之心思亦日浚之而不竭。其有与《章句集注》两歧,而转与古注相符、与古书有证者，亦未尝不可相辅而行。"

一种认为八股文可见人心智的观点亦由此而起，章学诚云："举业虽代圣贤立言，亦自抒其中之所见，诚能从于学问而以明道为指归，则本深而末愈茂，形大而声自宏，未闻学问有得，而举业之道，其所见者不磊落而光明也。……盖学问为质，而举业乃其文著之一端，故学不皆同，而苟有所得，自可相因而见也。制举之初意，本欲即文之一端以觇其人之本质。"[②] 汪国霖亦云："要其取于心而注于手，出奇翻新，境最无穷，心之所造有深浅，故言之所指有远近；心之所蓄有多寡，故言之所含有广狭，皆各如其所读之书之分而止。吾故曰：制义虽代圣立言，实各言其心之所得者也。"[③]但是我们必须明白，精心研理体道而为八股文者毕竟不占主流，更多的是为举业而举业者。钱维乔云："自元王耕野造八比文，迄今为士子羔雁然藉以进身，而致用不在是。于是才智之士惟以揣摩求合为工，一朝十禽亦遂掇巍科驰盛誉联翩以去，所为揣摩求合者复辗转蹈袭，愈降愈远，其流遂日劣不可支。"[④]在这股揣摩求合、剽窃风气中，类似章学诚、汪国霖等人的观点只能在学理上成立，或仅适应个别现象。章学诚本人也非常清楚，其言云："所为举业文字，大率取给坊刻时文，转相沿习，不能得立言柢蕴，经传授用所由来。"[⑤]"而世之徒务举业者，无其质而姑以文欺焉，是彼之过也；举业既为无质之文，而学问不衷于道，则又为无根之质，是又为学者之过也；两者绝不相蒙，有由来矣。"[⑥]

唐仲冕《陶山文录》卷五《屠韫斋时文序》云：

> 凡艺之精，原于性情而后能进于道。文辞，艺也，时文则艺之程于有司者，体有式，语有禁，字有限，又有风会所趋与试官之好尚各殊，而迫之以风檐寸晷，士之揣摩以蕲合乎程序风尚，而取科第者岂尚为性情之所属哉？故有童而习之，专一憔悴以至皓首而不得者。其得之者则又弃之如筌蹄，一时闳敏知名之士，往往高谈诗古文词而不屑于此。性情弗属，道于何有？然时文者，代圣立言，以之取士较诗赋策论为近道。自前明来，

[①] 陆继辂：《合肥学舍札记》卷三"试文不必宗旧说"条。
[②] 章学诚：《与朱沧湄中翰论学书》，《章氏遗书》卷九，文物出版社 1985 年版。
[③] 汪国霖：《制艺丛话序》，见梁章钜《制义丛话》卷首。
[④] 钱维乔：《范莪亭时文序》，《竹初文钞》卷一。
[⑤] 章学诚：《定武书院角诸生识字训约》，《章氏遗书》佚篇，文物出版社 1985 年版。
[⑥] 章学诚：《与朱沧湄中翰论学书》，《章氏遗书》卷九，文物出版社 1985 年版。

钜人长德多以时文名世，而功名节义卒如其文，迄今读之，犹令人沉潜而感发，几忘为制举之也。盖其性情心术之流露有深焉者矣。

唐氏这段话流露出了一种矛盾的态度：一方面认为繁琐、苛刻的八股文格造成时文与性情脱节，"性情弗属，道于何有？"；但另一方面，又承认明代八股文中确有"性情心术之流露有深焉者"，这说明八股文表达个人情感是有可能的。潘奕隽亦云："操觚之家取而览之，其亦可知清真雅正之中确有命中之技，而绳趋矩步未尝不可书写才情，则庶乎能自树立，不苟因循，以仰副圣天子崇雅黜浮之至意也夫。"[①]沿着这一理路，推尊程朱理学的人认为八股文质量的高低，取决于性情体道深浅与养就圣人之志的高低。纪大奎云："能志圣贤之志，然后能言孔孟之言，文固当以制义为难也。志不立斯摹拟袭取之言易于工，而愈不足以入圣贤之道。故上下数百年，传者不多，有非文之难，文之本于志者难也。"[②]瞿景淳云："幼习举业，只是胡做，如是十余年，学既不成，试每不利。一日偶读《庄子》，云：'风之积也不厚，其负大翼也无力；水之积也不厚，其负大舟也无力。'恍然悟为文之法，遂屏去笔砚，调息凝神，一意涵养性灵以培其基。闭门静坐三月有余，自此试笔为文，便觉轻新流逸，迥然出群。既而屡试冠军，联捷乡会，而阅吾文者无弗称善。甚矣！静之为功，大也。"[③]这里讲的为文之法实际上就是以一种澄明的心态练就圣人之心。

同时这种主张也正成就了封建社会科举考试的真正意图。之所以以八股文取士，设计者的用意之一在于培养士层的儒家伦理道德。八股文代圣贤立言，本来是要读书人置身于古圣贤生活的时代，想圣贤之所想，做圣贤之所做，潜移默化，达到修身的目的。久困场屋，五十始成进士的王步青云："文章本乎心声，通乎政治，而制科取士，四子书之文是先，盖古圣贤经世传心之要，所以陶冶性情，磨礲事业，其道甚微，其用甚矩，深于是者，取之心，注于手，优柔平中，清明广大，观其文而人之本末具见，非云事帖括已矣。"[④] 方苞亦云："制义之兴所以久而不废者，盖以诸经之精蕴汇涌于四子之书，俾学者童而习之，日以义理浸灌其心，庶几学识可以渐开，而心术归于正。"[⑤] 法式善云："与为学诗文三十年，观太学前后七八载，与生徒相砥砺久而益觉其难，何则？代圣立言，必敛抑其意气和平其心思，及夫体验微至发抒自然，使人读之如接古人于千载之上，斯乃足以刊浮华，阐道术而餍饫乎人心也。"[⑥]同时在古代儒学的逻辑里，"内圣之学"必然可以推进至"外王之道"，而"外王之道"方才是儒学的终极目的，"修身齐家"、"治国平天下"是八股文的基本主题。由于清人反复强调这一点，近人卢前《八股文小史》竟然天真地相信了这一点，其对清代八股文的特征概括中有一条为："三曰人文一致，即所谓'制义代言，宜与圣贤为一'。"[⑦]而后来的

---

① 潘奕隽：《墨准初刻序》，《三松堂集》卷一。
② 纪大奎：《余象恒先生四书文序》，《双桂堂稿》卷 3。
③ 引自梁章钜：《制艺丛话》卷 2。
④ 王步青：《健馀堂稿序》，《已山先生文集》卷 2。
⑤ 引自梁章钜：《制义丛话》卷一。
⑥ 法式善：《吴蕉衫制艺序》，《存素堂文集》卷 3。
⑦ 卢前：《八股文小史》（商务印书馆 1937 年版。）认为清代八股与明代有六种不同："一曰在义理之求胜"，即"识力透到，往往足补传注之不及"；"二曰识字与正义"，即把考据用于八股，纠正明人"错解题，误用事"；"三曰人文一致"，即所谓"制义代言，宜与圣贤为一"；"四曰搜奇"，即八股内容"不限

商衍鎏《清代科举考试述录》则不再相信这个神话，黜落了该条。

但是，这种阐释毕竟始终处于“圣贤之思”的观念场中，施展的空间尚狭。前文章学诚认为“举业虽代圣贤立言，亦自抒其中之所见”，但章学诚仍然承认这种“自抒其中之所见”与通常之论说有很大的区别：“四书文字，本与经义，与论同出一源，其途径之分，则自演入口气始。盖代圣立言，所贵设身处地，非如论说之惟我欲言也。”[①]而要求时人之志与圣人之志合而为一只能是一种追求，一种完全理想的东西，不可能真正解决对八股文无性情的责难。王芑孙对于当时指示学八股之法均不满意，“考卷墨卷之说出，而乱其末；书理法脉之说入，而乱其本。”他提出了一个重要观点：八股文不仅代圣立言，而且反映个人思想、时代精神：

> 予于文无所不好，独不好选本。自晚宋以来至于今之作涉猎几遍，必求得专集而观之者，谓可见作者之声音笑貌而得其精神意气已尔。**抑尝论之：制艺，注疏之一体，上者为圣贤立言，下者能自立其言以附儒先之，后抒其所独得，发其所不能已，至性至情腾踔而出，其文传，而其人之是非好恶见其中，其一时之悲愉欣戚见其中，即其世之盛衰升降亦见其中，所谓接统于班马韩欧，而所託尤尊者，此也。**……夫制举文非雄骏磊落读书识世之君子无以为也。为之者本其孤孑之诚、精刚之气，以浩然行乎天壤之间，而声音笑貌寄焉，而不废其为今文也，非其所以为古文也，而犹之其所为古文也。不然，四书之为书也，汉宋诸儒说之详矣，何烦此千万人者执笔复为衍说一通耶？[②]

王芑孙在“上者为圣贤立言，下者能自立其言以附儒先之”的前提下，又提出“后抒其所独得，发其所不能已，至性至情腾踔而出”，实际上，王芑孙重视的是最后一点，并认为八股文“所谓接统于班马韩欧，而所託尤尊者”正是缘于这一点。倘若八股文真能“后抒其所独得，发其所不能已，至性至情腾踔而出”，则八股文代圣立言机制下的圣人之言与自我之间的张力完全断裂。王芑孙这种叛逆观点很大程度上缘于个人性格。王芑孙性素简傲，为文亦不依人篱下，他在给翁方纲的一封信中阐明了自己为文的独创精神：“然学者立意则必自昌黎，所谓能自树立不因循，始以此为文章。二十年不惟于并世人中无所依傍，即古人亦不肯专奉一先生之言，以自域其神明，而拘挛其体势。”[③]然王芑孙这种观点亦非空穴来风，而是有其一定历史依据的。明代中后期心学盛行，为文追求个体意识，八股文也不例外。“新学横行”引发明代制义出现了深刻变化。方苞《钦定四书文·凡例》云：“明人制义体凡屡变，……至启祯诸家，则穷思毕精，务为奇特，包络载籍，雕刻物情，凡胸中所欲言者，皆借题以发之。”袁中道云：“时义虽云小技，要亦有抒自性灵不由闻见者。”[④]《四勿斋随笔》云：“言者心之声，古今诗文往往能自肖其人，制义则言之尤畅。如前明山阴徐文长渭，狂士也，其作‘今

于群经正史，乃演为辑逸书，诸子书，以逮小学”；“五曰旁务”，即“弃经而之史者，实为一大枝派”；“六曰言辨”，即“一题到手，巧用心思，一义数篇，篇各一旨”。商衍鎏《清代科举考试述录》仅取一、二、四、五条。

① 章学诚：《论课蒙学文法》，《章氏遗书》外篇，文物出版社 1985 年版。
② 王芑孙：《书时文读本后》，《渊雅堂全集·惕甫未定稿》卷 23。
③ 王芑孙：《答翁覃溪先生书》，《渊雅堂全集·惕甫未定稿》卷 8。
④ 袁中道：《成元岳文序》，《珂雪斋集》卷 10。

之矜也愤戾'文云：'其视己也常过高，而身心性情之际，每怀不平；其视人也常过卑，而亲疎远近之间，鲜能当意。义利之辨未尝不明，但其所见者自以为义，而谓天下者皆利也；是非之故亦未尝不悉。但其所执者自以为是，而谓天下皆非也。此非直浑厚悙大之体无所望也，好胜不已，而其势必至于争矣。'按：此文直是文长自作小传，可见狂士并不讳疾，特自知其疾而不能自医耳。"[1]近人钱基博云："世论多以八股文代古人语气，未易见抱负，然非所论于豪杰。而明贤借题发挥，往往独抒伟抱，无依澳涊之态。"[2]

晚明清初之际，王学分化、流弊丛生，又有仁人志士倡导程朱理学予以纠偏补正，同时新朝扶植程朱理学，王学因此歇息。"清朝统治者在经过多年的摇摆之后，决定以朱子作为官方意识形态的根据。康熙帝对王学阵营的敌对态度，一次比一次坚决，对朱子的崇信，也愈来愈具有排他性。这一发展过程，其实是与思想界一步一步肃清王学并凸出朱子排他性地位的趋势平行发展。"[3]明代八股文的这种趋势是以王学盛行，相对宽松的会讲风气为条件的，而清代这种政治学术环境不再，士人那种嚣张、洒脱风气不再。复次，就八股文体制本身而言，八股文大结部分是出口气，不会因入口气的限制而在圣贤之思上打圈圈，这样士子获得了自由表达个人情感的机会。但是这个部分因为明末人多借此藏关节，清代作为异族入主中原，为钳制言论，康熙年间遂下令废弃。大结的废弃，八股文与性情之间如何建构关系就成为了一个颇为棘手的问题。明人袁中道云："时义虽云小技，要亦有抒自性灵不由闻见者。"如果说袁中道所言是以现实为基础，由于王芑孙的这种主张没有现实的政治环境，不可能在实践上广而为之，则仅能作为一种历史的回顾。

六、结　论

我国古代文体众多，却很少有哪种文体能像八股文那样处境尴尬：既备受推崇，又遭千夫所指，双方有时甚至殆同水火。八股文何以引起人们褒贬不一的复杂感情？笔者认为有必要对乾嘉道时期这一褒贬对立态度产生的原因作一检讨，并对褒扬方的辩护方式、效能作一评估。

王廷佐《莘民遗稿》云："今日科场，君子小人所同应。君子应之谓是事君行道之始；小人应之，谓是受爵得禄之始。心术不同，故一则诱以揣摩之术而不得，一则禁其为揣摩之术而亦不得。"[4]君子与小人以不同心态从事八股写作、参与科考，加上个人资质的不同，必然造就才能高低不一的人物、产生不同品位的八股文，这种结果是造成"横看成岭侧成峰，远近高低各不同"争论纷纭的潜在基础。综上所述，我们可以看到，无论是在功能层还是文体层上，褒贬双方都有意或无意分离了理想层与实践层。反对者多着眼于现实流弊状况，褒

[1] 引自梁章钜：《制艺丛话》卷5。
[2] 钱基博：《明代文学史》第112页，万有文库本。
[3] 王汎森：《晚明清初思想十论·清初思想趋向与〈刘子节要〉》，第289页，复旦大学出版社2005年版。
[4] 转引自柯愈春：《清人文集提要》第700页，北京古籍出版社2001年版。

扬者多有意识的从理想层面言说。辩护与批判双方不在同一个平台对话，自然也就各说各有理，难以评判，难以通约。盖万事万物可分二层，不得以流弊而否定前者，亦不可执理念而无视现实，以此立论，方可破方隅之见。因此，有两个人物就必须引起我们的注意：一个是阮元；一个是钱谦益。前者为评判八股文的取士功能提供了一个良好平台；后者为八股文文学成就评判提供了一个良好平台，双方只有在这样的平台上才能心平气和、理性地谈论问题，避免陷入拘墟短视的意气之争。

阮元《四书文话序》云："唐以诗赋取士，何尝少正人；明人以四书文取士，何尝无邪党。惟世人有三等，上等之人无论为何艺所取，皆归于正；下等之人无论为何艺所取，亦归于邪；中等之人最多，若以四书文囿之，则其聪明不暇旁涉，才力限于功令，平日所诵习为程朱之说，少壮所揣摩，皆道理之文，所以笃谨自守，潜移默化，有补于世道人心者甚多，胜于诗赋远矣。" 阮元将应举对象划分为三等，强调了科举教育是一种大众教育。判断八股取士制度是否合理，自然要以它在多大程度上网罗、培育了"中等之人"，阮元提供的评估视角、方法无疑是正确的，对于今天的教育评估也有借鉴意义。阮元所言取"中等之人"以八股胜于诗赋的观点却有待商榷，阮元本人后来也意识到了这一点："《四书文话》稿，收之廿年，未能成功。所欠者岭云编大部第一要采，今以奉呈订证，或可庆此书之成耶。弟生平最怕八股，闻人苦读声谓之为唱文，心甚薄之。故不能以此教子弟，子弟竟以不能攻此，未有科名。然又以为取士之道，不可不用此事，于拙集中三致意焉。但近来文风日清日薄，只是童生伎俩便可登进士；供事笔墨，便可中状元，奈之何哉，想同此慨也。"[①]从某种程度上说，阮元的反省也正是缘于他的这种评判八股取士制度的视角。

清初的钱谦益则将八股文分为举子之时文、才子之时文、理学之时文三种类型，并进而又细分为真伪二体："杜工部云：'别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师'余谓时文亦然，有举子之时文、有才子之时文、有理学家之时文，是三者皆有真伪，能于此知别裁者，是亦佛家所谓正法眼藏也。"[②]乾嘉道有关八股文雅俗尊卑风云争论，倘若在钱谦益的时文划分建构中言说，争论方能见分晓。钱谦益"少事科举之业，聊以掉鞅驰骋，心颇薄之。通籍以还，都不省视"[③]，尽管如此，因其有一套合乎逻辑的划分，便能够平心对待，故其《家塾论举业杂说》一文能录对立双方的观点。

清代八股文取士制度的兴废之争主要纠结于八股文的功用，这是对八股文附加价值的讨论，而非关涉八股文本身。八股文立法之始，意美法良，只不过作为科举制度的工具先天所带的功利性的缺陷，以及后来的条条框框的束缚，使它在后代的发展中与当初的设想背道而驰。八股取士制度在特定的历史时期的确功不可没，但就整个时期而言（尤其是后期），其弊端是主要的，八股文在强势的声讨声中黯然退出历史舞台，是历史给予八股取士制度成功与否的盖棺定论。由于功用是以实际效果为衡量标准的，尽管维护方所言不乏合理的成分，但八股文取士制度不如人意的现实使得维护方有强辩之嫌，所以在功能之争上，以路德为代

[①] 见梁章钜：《师友集》卷一。
[②] 钱谦益：《家塾论举业杂说》，《牧斋有学集》卷 45。
[③] 钱谦益：《家塾论举业杂说》，《牧斋有学集》卷 45。

表的尊八股文者处于下风。

当代学者蒋寅先生尖锐地指出："八股文就其发挥经义的内容来说是一种知识形态，而就其缜密的文体结构及写作难度来说又是一种文学形态，不幸的是八股文的写作实践非但没有光耀知识和文学，反而扮演了反知识，反文学的角色。"[①]八股文的创作情况诚然如此，但是对一种文体雅俗尊卑与否的评判，当然不能简单地以现实创作为依据，更主要的还是由文体本身的性质决定的。因此，着眼文体本身体性特征是尊体八股文最为有效的途径。姚鼐、阮元、焦循、王芑孙等普遍采取与"末流"划开界限，其褒扬以八股优秀之作为基础，甚至完全是在学理上进行，在辩护方式、理路的选择上是成功的。必须说明的是：八股文的辩护者尽管因遭受体无完肤的攻击而有强烈的辩护意识，但是这种辩护尚停留在分散的、游击式的状态中，各有各的辩护方法与理路，笔者至今尚未发现系统的专题性论文出自清人之手，这多少也影响了他们的辩护力度。

[①] 蒋寅：《科举阴影中的明清文学生态》，《文学遗产》2004年第1期，第22页。

“长律”“排律”名称之文献缉考*

--以元明时期“诗题”作为考察对象与范围

吉林大学文学院　沈文凡

摘　要:“长律”的概念内涵不是单一的指称“排律”,“排律”的概念使用较晚，这是诗体发展的特殊现象。实际上，如果考察从唐至明的文献，就会发现“律诗”的定义唐宋诗话中也很少见。在这种情况下，应该转换视角，比如注意诗人的分体意识及创作实践，因为诗人在诗歌创作上理解与运用的概念，虽然从例证来看构不成完整的系统轨迹，但把所有诗人使用的相关概念综合链接起来，就可以判断其所指，看出它的内涵及其演变轨迹。“排律”诗体产生于唐代，但“排律”名称却形成于元代，元代杨士弘提出“排律”概念，明代诗人迅速接受。随后排律创作在明代繁盛起来，为更好地揭示这一奇特现象，本文将元明时期诗题中使用“长律”“排律”概念的文献加以缉考。

关键词: 元明　长律　排律　诗题　文献　缉考

古代诗文别集的编排方法主要有按体裁编排，按题材编排，按时间编排，还有以上几种兼而有之的编排方法。考察明人诗文别集，觉得万曼“大抵唐人诗集率不分类，也不分体。宋人编定唐集，喜欢分类，等于明人刊行唐集，喜欢分体一样，都不是唐人文集原来的面目。”(《唐集叙录》)[①]的说法是准确的概括，明人刊行唐集喜欢分体，百分之九十是分体编排的。陶敏认为“隋唐五代别集，主要是按文体编次的”[②]，从今存隋唐五代别集中不大容易看得出来。这与隋唐五代别集多有遗佚，又经后人改编，多非原貌有关。宋代的情况也是如此，虽然宋代也创作有大量优秀的排律作品，但由于宋代人对排律也没有明确的概念意识，这也给断定何为“排律”造成困难。

但考察明代近体律诗创作情况却不同，明代诗人的“分体”意识非常明确。他们于五言绝句、七言绝句、五言古诗、七言古诗、五言律诗、七言律诗、五言排律、七言排律，甚或六言律诗、六言排律等等，都有明确的概念与区分意识。明代诗人无论是自编诗集还是为他人编定诗集，也无论是在诗歌创作过程中，分体意识已化为自觉的行动。所以我们就考虑到充分利用明代已有的“分体”诗成果。通过学习、体验、把握、挖掘诗人的分体意识及分体做法，来反观前代，特别是唐代诗歌的分体情况。

明代诗人直接在诗题中标示分体的愿望与诗歌活动，显示了诗人的分体意识非常明确。

---

*基金项目：国家社科基金项目（06BZW022）。

[①]中华书局，1980。

[②]《隋唐五代文学史料学》，中华书局2001年版。

绝句方面的如：孟洋（1483—1534）《三子衡过饮分体得五言绝句二首》（《孟有涯集》卷之十二）；汪道昆（1525—1593）《宰公从同社诸君子集太函分体得七言绝句得威字四首》（《太函集》卷之一百二十），《同吴允兆陆纂甫梅季豹集苕城寓中分体赋得七言绝句二首》（《菰园初集》卷之五）；龙太常《宰公从同社诸君子集太函分体得七言绝句得威字四首》（《龙太常全集》龙氏外集卷之一）；五七言律诗如：李宗城《月下吹箫分体得七言律共享云字代沙姬作》《李汝藩诗稿》续稿卷之三），《十五夜同李白甫吴允兆温允文梅季豹张成叔诸公泛舟碧浪湖分体赋得七言律二首》（《菰园初集》卷之六）；汪道昆（1525—1593）的七言律詩《丙戌仲秋二十五日同诸君子集净慈寺西合时卓澄父光禄帐具征名姬佐酒者十二人即席分体赋诗余为首倡二首》（《太函集》卷之一百十八）；五七古诗如：来复（万历四十四年（1616）进士）五言古诗《同友人游河中王氏园分体》（《来阳伯集》卷之三）；陆君弼《初夏慈溪张成叔吴兴茅孝若宣城梅季豹过集草堂分体得五言古诗》（《正始堂诗集》文集卷之十六）；何白《长干客舍集张泰贞将军同罗伯伦江幼清分体得七言古风分韵得秦字即席作》（《汲古堂集》卷之九）；张孺愿《上巳日长文见过分体五言古得鸟字》（《张孺愿诗略》卷四），七言古体《史锦衣李勋卫邀饮显灵宫分体》（《弇州山人四部稿》卷二十二诗部）；袁中道(1570—1627)《侯师之席上同谢在杭诸公分得草字分体得七言古》（《珂雪斋前集》卷之二）；屠隆(1542—1605)《卓征甫光禄张具大会汪伯玉司马诸名贤西湖南屏山分体得七言古诗拈得堤字》（《栖真馆集》卷之二）；杂言如陆宝《净社分体得一言至十言分题得诗即以诗字为韵》（《霜镜集》第十七卷）；边贡（1476—1532）《送顾华玉席上分体得三五七言》（《华泉集》卷七诗集）。

在诗题上，明代诗人往往直接使用“五言律”、“七言律”、“五言古”、“七言古”、“五言绝”、“七言绝”等名称。“律诗”概念的直接使用，还可以明显看出诗人有意为之的心态。如：徐显卿（隆庆二年进士）《庚寅二月六日梦中咏五言律一首诘旦忆得渥洼明月一联因足成之》（《天远楼集》卷之四）；谢泰宗（崇祯十年进士）《虞尔昭携瓜子一颗为五言律一首背图十八学士像》（《天愚山人文集》诗集卷之七）；马一龙《前十四夜承北山李兄西吴张兄见过庭中贮月各分韵为五言律后七日再集西吴兄弟酒阑》（《玉华子游艺集》卷之十八）；曹学佺《除夕吴非熊喻叔虞郑翰卿林茂之汝载叔同赋五言律得烟字》（《石仓全集》八十八卷金陵初稿）；周叙《送别第十弟功溥第五侄谦至上清河情发乎词用写五言律二首见意》（《石溪周先生文集》第一卷）；何良俊《皇甫司勋宅观舞余赋五言律二首司勋以长句见酬用韵奉答附皇甫司勋诗》（《何翰林集》卷之六）；余有丁《郝谦伯孝廉季夏朔旦举一子因寓五言律为赠》（《余文敏公集》卷之十五）；郭之奇《梦徐九一邀游虎丘坐千人石上待月联吟觉来枕上偶记数联似五言律也》（《宛在堂文集》卷之八）；李宗城《午日茅止生买舟招同程孺文诸词丈燕集秦淮五言古五言排律五言近体各一首》（《李汝藩诗稿》续稿卷之四）；胡应麟《息怀不能已积成七言律八章用摅鄙臆词之荒陋不暇计也》（《少室山房类稿》卷之五十四）；曹学佺《立春日柳陈甫吴非熊喻叔虞林茂之家叔女载同赋七言律分得微字》（《石仓全集》八十八卷金陵初稿）；来复《仲诏先生衙斋同辰叟未央虚舟饯别吕介孺吏部限七言律体同用拈韵十字二首》（《来阳伯集》卷之十五）；胡松《己未八月十五日以防秋之役在原川大雨连日夜不止会当月

食块然独处感事怀人得五七言律十有二首》（《胡庄肃公文集》卷之七）；杨爵《大司马联峰老先生寿诞同难王子言具酒邀予四人为先生寿作中联句得五言古风七言律各一篇乙巳年夏四月十九日》（《斛山杨先生遗稿》第四卷）；彭孔坚《予与罗三益先生隔一舍许蒙尝寄诗且予素未有复偶成七律以答先施》（《逸窝诗集》卷之二）等。明代的诗文集绝大部分是以体裁来分的，这是中国文学文体史上的一道奇观。

一、与“排律”涵义等同的“长律”名称概念

元袁桷(1266～1327)律诗五言《送文子方著作受交趾使于武昌长律二十韵》（《清容居士集》卷九）；袁桷律诗五言《鲁子翚御史分按辽阳作长律五十韵爰其精密予今亦扈跸开平因次其韵》（《清容居士集》卷九）；张仲深（1309－1360）五言排律《赠致元长律二十二韵》（《子渊诗集》卷五）；成廷珪（1292－1363）律诗五言《赋长律二十二韵题吴江郭州判索送谢太守诗卷》（《居竹轩诗集》卷二）；《仰止亭》（徽之歙县富登渡有巨石，巍然临湖，郑师山先生子美钓遊于此，余忠宣公廷心篆郑公钓台四字刻之石上，石上作亭，扁仰止以重二公之髙风峻节，长洲沈周为赋长律）；吴当（1297－1361）五言古诗《康宗武和廉介》（昨承惠教长律，雍容尔雅，虽衰世之志而有治世之音，三复歌叹，第以韵拘难和，谨效唐人用韵，而不能次，拙亦甚矣。端录奉呈伏乞垂教幸甚）（《学言稿》卷二）；

明张昱（约 1302－1384）《伏承员外先生奉杨公之命函香补陀洛伽山瑞相示现使节今还辄成长律四章少寓饯忱南阳乃贤上》（《可闲老人集》卷四）；刘嵩（1321--1381）五言排律《进甘露诗十六韵》（有序）（洪武五年壬子十月十一日甲申，甘露降于宫苑之松树。乙酉时享太庙，上命采之以荐。是日复降于钟山。上命侍臣分采之。既午上御奉天殿门出所得甘露盛以金盘羃以黄帕徧示庭臣仍有赐百官假一日往观焉越明日大驾晨发羣臣云从跻攀林崖采览如脂如饧甘美芳润信瑞应之大者也又明日礼部尚书陶凯而下三十有五人咸进颂赋小臣兵部职方郎中崧谨顿首并拜献长律一首）（《槎翁诗集》卷五）；刘崧七言排律《春日萧氏静安堂同诸客赏兰赋长律一首》（《槎翁诗集》卷七）；刘崧七言排律《长律十四韵送彭公权教授还永新》（《槎翁诗集》卷七）；王祎（1322--1373）排律《王季畊奉命征吴谋武于江浙还赋长律以赠》（《王忠文集》卷二）；童冀（约元惠宗至正二十一年（1341－1368）前后在世。洪武九年（1376）征入书馆）撰金华集上七言古诗《方壶隶书张仲举承旨海上所寄长律见贻因次其韵》（《尚絅斋集》卷一）；管时敏（1337—1416？）五言长律《哭先师樗隐先生》（先生姓刘，名俨，字敬思，以樗隐自号，世业儒，为钱塘人。元世不仕，隐居西湖之上，天朝代元，征入京，修礼乐书方舆续编，既而授广东市舶司令，而疾卒，敬赋长律以哭之）（《蚓窍集》卷四）；管时敏五言长律《九月廿五日值余初度诸友以诗酒见寿于舟中赋五言长律一首以谢云》（《蚓窍集》卷四）；王恭(1354 一?)歌行《题林逸人水竹居巷》（中州逸人隐于横塘所居环树修竹凿池以通潮汐暇日常宴坐其中与道徜徉澹如也因以水竹居自名其堂且索予长句诗就主人击节而歌歌竟请书为赠文）“自耽老兴工长律。更喜儿郎书八分。”（《白云樵唱

集》卷二）；李昱（约 1384 年前后在世。洪武中官国子监助教。）七言长律“知己感深无以报，谩凭长律颂清芬”（《投李右辖十六韵》（《草阁诗集》卷六）；李昱《应用中税副摄麻城县擒贼有功为赋长律十韵》（《草阁诗集》拾遗）；李昱《胡君济源，家藏钱舜举所画，俾予题之。按山水、形胜、人物、草木，凡图中所具者，莫不曲尽微妙，大率吴中佳处，沉吟细玩。若湖山之在目，遂成长律十八韵，以写怀乡之意云》（《草阁诗集__筠谷诗集》）；龚斆（洪武十三年在世）《寿马太守长律三十四韵》（《鹅湖集》卷三）；龚斆（洪武十三年在世）《寿黄贰守琮七言长律十六韵》（《鹅湖集》卷三）；郑真（洪武五年乡举第一）五言长律《和李廷铉皇城长律一首》（《荥阳外史集》卷八十七）；五言长律《闻庄舍弟自庄浪除广西桂林府修仁县主簿作长律四十韵以寄》（《荥阳外史集》卷八十七）；五言长律《和黄仲瑱先生郊祀庆成长律二十韵时先生征入除翰林检讨》（《荥阳外史集》卷八十七）；五言长律《雪诗》（洪武十九年丙寅正月一日，广信府经历李相公招饮二更时还，急雪漫空，自是三日雪不为止。闭门不出，清思无聊，赋长律四十韵，录上郡府相公及教谕广文训导诸先生，自媿芜拙，不足陈长者之前，怜其意而畧其词可也）（《荥阳外史集》卷八十七）；七言长律《春草轩长律用黄仲埙先生韵》（《荥阳外史集》卷九十五）；杨士奇（1365—1444）“赋七言长律一章歌以为先生寿”（《东里文集》卷二，杨士奇《寿征庵记》）；黄淮（1367—1449）七言排律《与节庵论唐人诗法因赋长律三十五韵》（附注愚意于下者便于求正也）（《省愆集》卷下）；金幼孜（1368—1431）五言排律《钦惟圣天子嗣大历服简用旧人懋图治理覃布恩德绥怀万方天地清宁海宇乂安乃以宣德戊申二月廿八日命少师吏部尚书臣蹇义臣孜等凡十有八人乘马将仆隶从游万山已又命乘御舟泛太液池徧历小山诸处维时风日暄朗景物明丽氛埃屏息佳气郁葱心目舒畅得以周览奇胜复蒙天语从容慰劳赐以醇醪珍馔俾尽饮至醉恩意深厚宠赐便蕃诚终身之荣幸千载而一遇者也。臣幼孜无任感激之至，谨赋五言长律一首上进伏乞圣览不胜幸甚诗曰》（《金文靖集》卷三）；何乔新 （1427—1502）五言古诗附集句（都运景陵李公积善清慎君子也。历官二十余年，田园不增尺寸，茅屋数椽，仅蔽风雨，而妻孥无怨色，予过其家，为之感涕，因赋长律一章，以述公德而写予哀云）《过李都运故居》（《椒邱文集》卷二十一）；李东阳（1447—1516）七言排律《生日邃庵太宰贶以长律用韵自述并答雅怀》（《怀麓堂集》卷五十九）；王世贞(1526～1590)七言排律《新安汪惟一徐子与门生也，李于鳞作长律题其〈竹丘卷〉云》（《弇州四部稿》卷四十四）；七言排律《敬美尚賔弟以七言长律卅句及洪崖图古方壶为寿倚语作答数亦如之而凄然之旨殊矣》（《弇州四部稿》卷四十四）；七言律《况吉夫大参以长笺长律见期读史记有感而答》（《弇州四部稿续稿》卷十四）；五言排律《感事得五言长律三十句时家弟敬美致关中书为归计因赋此寄之》（《弇州四部稿续稿》卷十九）；七言排律《避暑园居得长律二十句》（《弇州四部稿续稿》卷二十）；七言排律《大宗伯吴兴董公枉棹海滨道返命进士长君代访且赠长律饰奖过情愧感之情托之申和》（《弇州四部稿续稿》卷二十）；胡应麟（1551--1602）五言排律《柬相国赵公二十四韵有序》（相国赵公乞休章十数上而圣眷愈殷凡其投梦林泉寄情涧壑者具悉怀山诸咏中不佞既倚韵递酬迩复示我归兴十绝翩翩然神游八极想因窃取其意为长律二百四十言）（《少室山房集》卷四十三）；五言

排律《大中丞河间刘公家门贵盛冠冕一代乃二亲偕登大耋尤近代希有者敬赋长律二百八十言》(《少室山房集》卷四十三)；七言排律《朱十六在明订余过访沙上念载矣杪得手书犹故情嗳嗳也新春忽闻长逝感怆不胜挽以长律十六韵》(《少室山房集》卷六十七)；

二、直接使用“排律”概念

戴表元（1244－1310）《排律十七韵贺阮侯得子》(《剡源文集》卷二十七)；

明唐桂芳五言排律《排律十八韵奉呈允博士先生》(《白云集》卷四)；杨基（1325—1378？）《冰》(连日毒热思冰不可得因赋五言排律一首书箑上庶望梅止渴之意也仍邀来仪季廸幼文三文学同咏)(《眉庵集》补遗)；僧宗泐（1318－1391）撰《排律诗三十韵奉饯杭州王太守任满朝京》(《全室外集》卷五)；方孝孺(1357～1402)《次危纪善五十韵倍成千字献蜀王有序》(臣幸侍燕间叨陪论讲于道德之奥虽未敢窥然不可谓不知其一二近阅危纪善五十韵排律诗，因次其韵，意有未尽，辄复增加，厥数倍之，成一千字上进，盖以纪事实而昭圣世之盛美，非欲效词人墨客，以靡丽为工也。伏惟赐览观焉)(《逊志斋集》卷二十四)；

明陈献章（1428--1500）《东圃诗序》“予乐闻东圃翁为人，而怜规之，志不可违也，赋排律十韵以赠之。”(《陈白沙集》卷一)；童轩五言排律（《久雨一百韵》“庚辰六月，淫雨四十余日，大水弥望，坏人屋壁轩，忧病中值此困潓可知因成五言排律一百韵，以写予怀”《清风亭稿》卷五)；邱濬（1418--1495）七言排律（《首尾吟》“邵尧夫作《首尾吟》一百三十六首，性理书摘取其中六首，予在学校时，每闻乡先达冯本清教谕者，去其首尾，而次第其中聯句，以为排律。时寓斋舍，闭目讽诵，予卧听之心窃感焉。尝欲效其体作之未果也。壬寅孟冬，享太庙，斋居不成寐，偶忆往事，因缀缉成百韵，而贯以首尾云。时予年六十二距闻诗时四十余年矣”“首尾足成诗百韵，深翁可是爱吟诗。”(《重编琼台会稿》卷六)；张羽（1333—1385）《使节荣行代储柴墟作赠焦宗伯分韵开字排律》(《东田遗稿》卷上)；黎民表（嘉靖十三年举人）五言排律《督府金湖方公召饮于筹边堂赋得排律十六韵》(《瑶石山人稿》卷九)；王世贞(1526—1590)五言排律《顺甫枉书见问久未得答兹因明卿归成排律一章寄之》(《弇州四部稿》卷三十一)；五言排律《王怀中先生泉人也与余有通家分年七十有七矣貌壮丽健举止饮噉兼人既深东越建昌之学又善语　素之秘访余弇中颇倾向言事诸少而刺辇上君子寻飘然远别得排律八韻贈之》(《弇州四部稿续稿》卷二十)；胡应麟（1551--1602）五言排律《不佞自燕中归后却扫闭关一时秋苑诸名公以吏事来越者虽闻问间通而逢迎都绝乃君禹苏丈独下询刍荛穷搜草莽停驺倾盖把臂忘形至贻赠诸篇金石铿訇风霜错落揄扬蔑副愧汗弥深敬题排律五十韵奉酬大雅》(《少室山房集》卷四十二)；胡应麟五言排律《少傅赵公遍出宋元及近时名画俱少傅手题纵观移日如行道山阴应接不暇纪以排律百六十言》(《少室山房集》卷四十五)；五言排律《相国赵公损饷酒脯及鲥鱼饪各赋排律八韵　》(《少室山房集》卷四十五)；五言排律《诘旦用孺太史亦以赋茄古体至余读之清思道发更赋排律二章，章十二韵茄为物最贱吾两人盛为品题若此士固有遇不遇也》(《少室山房集》卷四十五)；五言排

律《李本宁廉访以武侯庙八律见贻倚赋排律四首有序》（世之善颂孔明者三代而下一人止矣。乃余意犹以未尽，往往发之，杂论著间，谓诗篇束声偶，欲效工部古栢行。为长歌而未暇。是春本宁使君自蜀至，手书武侯祠庙八章见贻，余受读跃然，因取陈志洎诸野记小说，凡武侯嘉谟伟节韵为四章，章每百字，即琐语逸事亦间附焉。盖区区仰止，可概见已）（《少室山房集》卷四十五）；五言排律《结夏西山诸佛刹效初盛体为排律十首》（《少室山房集》卷四十六）（唐五言排律，沈宋肇端，盛唐则供奉、右丞，大都不过十韵上下，繇简故精，而千言数百，匪冗则糅。故也明杨用修选杜，发明斯义，大有抑扬，虽其意左袒青莲，要非亡谓，乃杜诸短章，亡若吴生画壁十韵，杨特舍旃而沱，水临中坐，亟称绝到，则其舛也。夫诗近体五七言八句至矣，尽矣。既曰排律矣，恶用以长短限之。况篇短而精，由隆准公，将才止堪十万众，过此非长。韩淮阴悉蓄汉以成躏楚之大勋，乱于何有，则杜陵固其鹄已，惟是才赋所趋，人难强合，且用韵多、取材博，得与失参互其间，则用修之论，政自有不可废者。唐人藻绘十九，摅之僧寺佛宫，結夏西山诸招提永昼如，漫取十二家读之，至四君排律，然心会辄步其体格，积成十章，章十六韵，诚知时代所压，靡足以驰骋前规，要以纪兴一時，备忘他日。至于竞传之句，已着之篇。亡复因袭，则近时流弊，余不佞知免矣夫）；五言排律《挽王元美先生二百四十韵》（有序）（《少室山房集》卷四十八）（呜呼！此余哭元美先生之作也。庚寅秋，闻先生病，则驰小艇过娄江，比至，先生病已革，起榻上执余手曰：吾日望子来，而瞑，吾续集甫成编，子为我校而序之。吾即瞑弗憾矣。余欷歔，唯命留，来玉阁六旬，雪涕与先生别。卒抵家，则报先生逝矣。呜呼！山颓木坏，世将谁托？吾将畴依？记曩病，瓜步先生为余作传，因以传下属余弗敢当顾有片长可以自効者。爰掎摭先生生平履历，闭户一月，勒成此篇。凡二百有四十韵二千有四百言，古排律至多不过百韵，至先生哭于鳞百二十韵而极。奈余之才，不能半古人，则先生履历非藉此固亡以征万一而冗滥之诮，诚无诿于大方矣）明徐熥七言絶句《旧岁与伯孺诸子泛舟白沙分赋野航恰受两三人之句余已赋排律一章兹伯孺复出玉生所作扇头前景因重赋絶句题其上己亥二月三日》（《幔亭集》卷十四）。

尽管明代诗人对排律的界定也有分歧，但大致的标准诗人是有的。唐代诗人并没有明确的“排律”概念，即使我们能感觉元稹指称的诗歌确实是“排律”这种诗体，如卢世㴶所言“排律是诗中别局，大类鼓吹。在子美尤为余事，然盛莫盛于子美，妙莫妙于子美，元微之谓自诗人以来未有如子美者。观其云：‘铺陈终始，排比声韵，大或千言，次犹数百’，亦似专指排律而论。夫‘铺陈’‘排比’‘千言’‘数百’，凡有物料，有笔力者，皆能之，正非子美之独绝也。子美所独绝者在不以排律为排律耳。”[①]但认为元稹在《杜君墓系铭》中的说法也并非下定义，根据这段话的上下文，看来元稹主要指的是长篇律诗。白居易“贯穿今古，覼缕格律，尽工尽善”（《与元九书》）[②]，与元稹的认识程度大体相当。这种认识当然不是单纯对某一种诗体的认识，但还是迟滞了对“排律”体式被充分认识的时间。宋代一个时代也没有排律概念，元代杨士弘始提出“排律”概念，排律概念的最终解决只能等到了明代诗人有更为明确的分体意识及创作实践了。

---

① 《卢世㴶诗话》，《明诗话全编》9112 页，江苏古籍出版社，1997 年版。

② 《白居易集笺校》卷四十五《书序》，2795 页，上海古籍出版社，1988 年版。

作者简介：沈文凡（1960－），男，文学博士，吉林大学文学院教授，博士生导师，中文系副主任，古代文学教研室主任，安徽师范大学中国诗学研究中心专职研究员。

论案头小说及其文体

中山大学中文系　林岗

摘　要：中土小说植根于悠久的案头文学传统，它的渊源、概念内涵和文体特性，均与源于口述传统的西洋小说存在较大的差异。由于近世西学东渐，它在叙事文学中原本所有的地位和光芒反而遭到遮蔽。本文试图辨别小说一词在其源头言说中的含义；对小说兴起的文化环境作大致的梳理；探讨小说既是一鳞半爪又包罗万有的文体特性；为别具一格的案头小说在叙事文学中的正当性作及其所应有的地位作适当的辩护。

近世西风东渐，学者以中土小说一词指称西洋 romance、novel、fiction、story 等物。虽然在中文脉络中，小说也用于指称章回、话本等与西洋对译较为接近的事物，但如此一来便遗落了自战国秦汉文献中屡屡出现的“小说”。因为后者与前者有太不相同的面貌，若以 romance、novel、fiction、story 为小说正宗，则中土“小说”太不像小说了。一方面，人们既不能拒绝现代小说的概念，另一方面又不能将中土渊源深厚的“小说传统”弃置不顾，于是只得委而曲之，将这个小说的“异端”称为“文言小说”或“笔记小说”，取便别立一宗。这个近乎同名异指的现象刚好道出事物的真相：中土小说源于悠久的案头传统，故与源于口述传统的西洋小说大异其趣。本文在确认中国案头文学传统的前提下，探讨小说的概念及其文体特征，为增进小说概念的丰富性，也为认识中土小说的文体特征，略进新解。

一

小说一词其实并不复杂，是个偏正组合。“小”修饰“说”，同指一事物。问题是“说”指什么，按照古人取名的惯例，字形组合所揭示的本义，一定和所指称的事物有深刻的关系。杨树达《释说》一文，将“说”的本义释为“谈说”，与《段注说文解字》颇不同，杨树达说：

> 愚按谈说乃造文之始义，许以说释为正义，殆非也。盖兑者锐也。《史记·天官书》曰：‘三星随，北端兑，’以兑为锐。《说文十四篇上金部》云：‘锐，芒也。从金，兑声。’盖言之锐利者谓之说，古人所谓利口，今语所谓言辞犀利者也。《周礼春官大祝》云：‘掌六祈以同鬼神示：一曰类，二曰造，三曰禬，四曰禜，五曰攻，六曰说。’郑注云：‘攻说则以辞责之，攻如其鸣鼓然。董仲舒《救日食祝》曰：照照大明，　灭无光，奈何以阴侵阳，以卑侵尊？是之谓说也。’按《周礼秋官庶氏》云：‘庶氏掌除毒蛊，以攻说禬之，嘉草攻之。’按《周礼》文云初毒蛊，以攻说连言，知郑释《大祝》之说义殊

审谛，此说字之用于经传可窥知始义者一也。《吕氏春秋孟夏纪劝学篇》云：‘凡说者，兑之也，非说之也。今世之说者多弗能兑而反说之，夫弗能兑而反说，是拯溺而 之以石也，是救病而饮之以堇也，使世益乱不肖主重惑者，重此生矣。’兑之之义，高诱无说。愚谓兑与《周礼》攻说之义相近，故吕氏以与说字为对文。……吕氏以兑训说，而谓说非说怿之谓，此周秦人说字之训释可考见初义者二也。《书皋陶谟》云：‘庶顽谗说，’以说与谗连言。按谗之为言鑱也。《说文金部》云：‘鑱，锐也。’此以古书连文推知说之始义者三也。战国之世，游士或主连横，或主合纵，誊其口舌以折服人主，谓之游说。《韩非说难篇》之言曰：‘夫旷日弥久而周泽既渥，计深而不疑，引争而不罪，则明割利害以致其功，直指是非以饰其身，以此相持，此说之成也。’此先秦人申述说之旨意可以推定说之始义者四也。”[①]

杨树达的考订甚为精当，其解甚有说服力。许氏云说字从“兑”声，而杨氏增之为“兑”声中含有“锐”之义。这是他一贯主张“形声字声中有义”的说法的例证。据此，说字之初义，要之为利口言辞。战国秦汉间小说之说，当用说字之初义，故小说实可训为“说中之小者”。以“说中之小者”训解其时小说一词，实在无不恰当其辞。《庄子·外物》最早使用小说一词，“饰小说以干县令，其于大达也远矣。”以“小说”和“大达”对举，用的正是小说一词的本义。[②] 盖战国之世，游士纷纷，而腾嚣小说，风动人主，可以带来利禄官爵。但是以这种“说中之小者”治国理民，和大道正说风牛马而不相及。《荀子·正名》也有辞微异而义实同的用法：“知者论道而已矣，小家珍说所愿皆衰矣。”“小家珍说”就是那些离大道甚远而外表像大道的谈说。无论“大道”还是“小说”，在百家争鸣的世界，都要借助言辞谈说表达出来，它们都与言辞有关，故都可以称之为“说”。其义与《新约·约翰福音》“太初有道，道与神同在，道就是神”的说法甚为接近。盖即使宇宙最高主宰，亦要借助言辞布告其“道”，故“道”与言辞，同为一物。[③] 东汉初年，桓谭《新论》也有论到“小说”，其说法与《庄子》、《荀子》无大异。桓谭说，“小说家合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身理家，有可观之辞。”最早见于典籍提到小说的这三家，都认为它是诸说之一，但又把它列入其中的“小道”。

班固《汉书·艺文志》的分类，本诸刘歆“七略”分类。诸子百家均是以“说”称于世，小说亦忝列其中，然儒、墨、法、道、阴阳等诸家，其说是“大说”，故均被视为“大道”，即“说中之大者”，而小说则列入“小道”。其故何在，今天也未有的然确解。但要之“小说”列于分类中之“诸子略”，明其性质同属利口言辞一类，与后来四部分类中有将“小说”列

---

① 杨树达：《赠订积微居小学金石论丛》，第37—38页。北京：中华书局，1983年版。

② 学者中以鲁迅《中国小说史略》最早引用《庄子·外物》的这句话，并以为“与后来所谓小说者固不同”。（见《鲁迅全集》第九卷，第5页。人民出版社，期81年版）后学纷纷跟从。如陈洪《中国小说理论史》，谓《庄子》的小说，是指“与‘道’相对立的邪辟之言”。他试图论证小说概念在古代有一个演化史，由“邪辟之言”的“泛称小说”，逐渐进化为与西土无异的小说。（见《中国小说理论史》第一章《走出混沌——‘小说’概念之源流变迁》，合肥：安徽文艺出版社，1992年版）。此种解释恐怕未然。

③ 《新约·约翰福音》“太初有道，道与神同在，道就是神”一句英文是，“In the beginning, there was words, the words was with God, the words was God.” word一词，最早的希腊文作logos（即逻各斯），后教会译为word。《约翰福音》。此句，甚堪玩味。盖可以再证东哲、西哲，其心悠同的道理也。

入“史部”的做法并不相同，显然是直至东汉之世士大夫尚犹持小说为“说中之小者”之训。班固总诸子为十家，小说家列最后，并写下一段后世谈小说者几无人不引的话：

> 小说家者流，盖出于稗官。街谈巷议，道听途说者之所造也。孔子曰：“虽小道，必有可观者焉。致远恐泥，是以君子弗为也。”然亦弗灭也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘。如或一言可采，此亦刍荛狂夫之议也。

班固接着又说了一句很重要的话：“诸子十家，其可观者九家而已。”很显然九流十家中那剩余不可观的一家正是小说。小说家不能称“流”而只可以曰“家”，其他的九家既可以称“流”，也可以曰“家”。后世有“九流”的说法，而小说家不与焉。小说属诸子而不入流，正应在它的名称上面。既然称“说”，而又冠之以“小”，意味着本不入流。因其“小”，故其“说”不足以与儒、道、阴阳、法、墨诸家并列。以“小”状其“说”，正是形容其“说”卑微而不成家数之谓。不等列诸子，岂非其宜哉？桓谭以“丛残小语”形容小说家所执之说，正可推知其时所谓小说家，实是“小之说家”之义。此种说家“作短书”、“取譬论”，然究竟不脱“丛残”之讥，离大道也远矣。班固引孔子语，“虽小道，必有可观者焉”，是孔子视小说为小道。笔者以为此处“小道”之道，当为道白之道，而非道理之道。小道，就是小之利口言辞。孔子说“可观”而君子“弗为”，盖其有“小知”而无“大知”。小说家者或腾嚣于言谈，或沁人脾肺，或移人心智，但终究离“大道”很远；小智之人，大都耿耿于其微言小得，矜为不世之秘说，而其学实无所本，由道听途说得来，故君子耻与为伍。但君子又当博识众采，一物不识而以为羞耻，故小说家言，又可以存而备考。

《汉书·艺文志》著录小说十五家，除《青史子》有极少引文传世外，其他片简不存。不过根据后世注家于班固著录十五家之下的片言只语的提示或评语，犹可推知大略。《伊尹说》二十七篇，注云：“其语浅薄，似依托也。”《鬻子说》十九篇，注云：“后世所加。”《周考》七十六篇，注云：“考周事也。”《青史子》五十七篇，注云：“古史官记事也。”《师旷》六篇，注云：“见《春秋》，其言浅薄，本与此同，似因托之。”《务成子》十一篇，注云：“称尧问，非古语。”《宋子》十八篇，注云：“孙卿道宋子，其言黄老意。”《天乙》三篇，注云：“天乙谓汤，其言非殷时，皆依托也。”《黄帝说》四十篇，注云：“迂诞依托。”其余六家《封禅方说》、《待诏臣饶心术》、《待诏臣安成未央术》、《臣寿周纪》、《虞初周说》、《百家》约为汉人小说，注家或注年代或无注，而未加提示及评语。根据以上的评说，小说家似无明确的出处渊源，它或者记言，或者记事，要之是托于笔端，宣其言说的作品。从班固著录的情况看，小说十五家，不算多。儒家有五十三家，道家三十七家，阴阳二十一家，杂家二十家，然后才轮到小说。但是如果算著录的篇数，则小说家数第一，多过九流任何一家，一千三百八十篇，比排第二位道家九百九十三篇多出一大截。由此可以推测，战国之世，小说家虽然不入流，但势力却是很大。入流不入流，是它在文化学术界的地位，而势力之大却显示它在社会里活跃的生存状况。

余嘉锡《小说家出于稗官说》云汉小说与先秦截然不同。先秦小说“出于方士，而巫祝杂陈，不名一格，几于无类可归，以其为机祥小术，闾里所传，等于道听途说，故入之小说

家。”[1] 而“小说自成流别，不可与他家相杂厕。”[2] 他认为，自从如淳将稗官解作细碎之言，真相就被混淆了。《说文》谓，稗“禾别也。”意为禾之别种。段注引《左传》杜预注云：“稗，草之似谷者。稗有米似禾。”又引如淳云：“细米为稗。故小说谓之稗官，小贩谓之稗贩。”笔者以为，由于文献湮灭，稗官的含义是什么，争论下去也不会有结果。不过，征诸汉人的看法，有一点倒是清楚无误的。这就是小说家的家数杂乱，并因家数杂乱而被认为渊源不清。我们知道，所谓有渊源出处，不过是有家数的意思。意味着其学有所本，其道一以贯之。而无渊源出处，不过是谓其学无所本，而可以托于任何一家。就像不知其父母的孤儿，可以托姓于任何一家。小说家，本不以家数为其长处，而以叙事和修辞为其根本特色。战国秦汉之世，百家争鸣，门户俨然有别，其学最重门户出处，而小说家恰好在家数上是其弱势，而以叙事和修辞为其能事。非常不幸，所叙之事和所修之辞，又可以在别家之中看到其袭取的要素。例如叙人记事，可以在史传中看到其痕迹；运用寓言怪诞以讽世，又可以在《韩非》、《庄子》等之中看到相同的手法，宜其小说家被讥为学无家数。回到战国秦汉的语境，小说家无家数，无渊源所出，是它不入流的原因；但站在理解它的立场，小说家无家数反倒是它最大的特色。因为它的根本立脚点不在家数而在叙事和修辞。我们理解了这一点，就理解了小说之所以为小说。班固对战国和秦小说家最大的指责，不出两端：一谓其“浅薄”；二谓其“依托”。浅薄者，无关大道而流于道听途说之谓也；依托者，指其不成家数而僭托于他家之名下。这种指责，只要我们换个眼光，就可以明白小说自它现身于世的时候起，就以叙事和修辞为宗，以文辞的巧妙而驰骋于世。这是它的根本特色所在，“浅薄”和“依托”的指责，只见其小，不见其大，并未能说中小说的要害。综合言之，由小说之得名，我们可以推知三事。第一，小说以言辞得义，专务叙事和修辞；第二，小说家无家数，而可以借托于诸家；第三，小说之为辞，语含贬义。

二

古人以为春秋战国争鸣的百家，每一家当有明确的家数渊源。以此观念绳勒小说家而无所安顿。如果百家学术里的每一家都应当有一个更古老的传承，那当然是来自夏商周三代熔铸而成的文化学术，但各家均是有所侧重的。有些偏向这方面，有些偏向那方面，所传承的侧重不同就构成了家数的差异。各家传承的细节、家数出处到底还能不能言之凿凿，这是大有疑问的。就如班固所言，儒家出于“司徒之官”，道家出于“史官”，法家出于“理官”，名家出于“礼官”等的说法，若要求其真实性、可靠性，就要大打折扣。例如现代对儒家渊源出处的研究，自章太炎《国学论衡》以来，就有很多说法，或者相互矛盾，或者相互补充。有谓儒者近“巫”，有谓儒者近“乐”，也有谓儒者近“师”。[3] 各有不同，却自成一家之言，

---

[1] 余嘉锡：《小说家出于稗官说》，见《余嘉锡论学杂著》上册，第 278 页。北京：中华书局，1963 年版。
[2] 同上注，第 278 页。
[3] 章太炎《国故论衡·原儒》谓，“儒者，术士也。”见，《国故论衡》第 104 页。上海古籍出版社，192003 年版。 胡适《说儒》谓，儒乃殷民旧族，以“治丧相礼为职业”。见《胡适文集》欧阳哲生编，第 5 卷，第 3 页。北京大学出版社，1998 年版。阎步克谓儒乃“乐师”。见阎步克：《乐师与“儒”之文化起源》，载

起码“司徒之官”一说，不能以偏概全。这个例子使我们意识到，以家数的观念求百家学术的渊源出处，以考据谱系的方法对付遥远年代演变出来的诸家学派，一落实到细节就会诸说纷呈，各持一端。因为一家学说的锻成，可能融合了先在的文化学术系统里不同的要素，它不是单一的传承，而是在传承中取自多方。虽然有的为主，有的为次，但年代湮灭，不容易求其细解。意识到这一点，在百家渊源出处的问题上，也就不必过于苛求，不必求其细解。诸子百家，不论哪一家，在起源问题上有一点是共同的：它们都是夏商周三代文化学术系统在春秋战国天崩地裂之世急剧分化、演变的结果。诸子百家有一个共同的孕育体，这就是三代文化学术系统。虽然这个文化学术系统也可以细分，其中存在相互差异的要素，但相比起战国百家争鸣的局面，它还算是一个完整的文化学术系统。这样，我们就回到《庄子·天下篇》的立场。这全书最末的一篇，堪称中国最早的学术史。作者所持的观点就是大道隐没而晦暗不明，求道术者各持一端，混一完整的大道裂变而遂有百家争鸣于世：

> 天下大乱，贤圣不明，道德不一，天下多得一察焉以自好。譬如耳、目、鼻、口，皆有所明，不能相通。犹百家众技也。皆有所长，时有所用。虽然，不该不徧，一曲之士也。判天地之美，析万物之理，察古人之全，寡能备于天地之美，称神明之容。是故内圣外王之道，闇而不明，郁而不发，天下之人各为其所欲焉以自为方。悲夫，百家往而不反，必不合矣！后世之学者，不幸不见天地之纯，古人之大体，道术将为天下裂。

悲壮的复古情怀溢于文字，但是如果我们忽略其中的情感色彩，这段话有一点是站得住的。这就是诸子百家都分享了先前的文化学术系统的某一方面，换言之所谓“天地之纯”、所谓“古人之大体”、所谓“内圣外王之道”在天下大乱的时代的进一步演变，就出现了诸子百家纷纷争鸣的局面。《庄子·天下篇》对诸子兴起是由于“道术将为天下裂”的解释亦被后世史家所袭用。如《汉书·艺文志》：诸子百家“皆起于王道既微，诸侯力政，时君世主，好恶殊方。是以九家之术，蜂作并出，各引一端，崇其所善，以此驰说，取合诸侯。其言虽殊，譬犹水火，相灭亦相生也。仁之与义，敬之与和，相反而皆相成也。《易》曰：‘天下同归而殊途，一致而百虑。’”面对同归而殊途的局面，诸子百家自然就在一个大格局中取得自己一分子的地位，因为在实现“同归”之前，通往目的地的道路是很多的，没有人敢说自己所在的道路是唯一的。《隋书·经籍志》：“儒、道、小说，圣人之教也，而有所偏。兵及医方，圣人之政也，所施各异。世之治也，列在众职，下至衰乱，官失其守。或以其业游说诸侯，各崇所习，分镳并骛。若使总而不遗，折中之道，亦可以兴化致治者矣。”经史以下，不论任何一家，都各执一端，都有所偏颇，但同样也是“致治”所不可或缺的。无论是“圣人之教”还是“圣人之政”，在“道术将为天下裂”的世界里，均有自己的一席之地。这个古人的解释用今天的语言说，就是文化学术的专业分化。春秋战国之世，夏商周三代累积而成的文化学术系统经历了深刻的裂变，诸子百家无论是入流的还是不入流的，都是这四百年间文化学术裂变的结果。况且班固以为可观者九家，而《隋书》作者就把小说等列儒道，同为“圣人之教”。这说明入流与不入流的问题，有时候只是一个主观好恶而已。

《乐师与史官》，北京：三联书店，2000年版。

毫无疑问，小说家也是这个文化学术系统巨大裂变过程的产物。问题是怎样解释小说家寻找不出家数出处，安顿不了系谱渊源？班固以“稗官”打发了事。余嘉锡考据出古时王侯宫廷有低职的士官，专责收集闾里逸闻，献纳于君王以广视听的风俗，稗官即是此种小官。[①] 在笔者看来，这些都不是小说家兴起的正解。那么，小说家兴起的正解是什么呢？

由上文对小说一辞的辨义，笔者觉得三方面的内容都值得在此处详论。首先，小说由言辞得义，所务者在叙事、修辞，显示它是由文字和书册出现以来，案头作业发展成熟，达到可以追求文字书写、故事讲述、网罗逸闻的乐趣的地步，它才从文字和书册的目标功能中分化出来。小说是这种分化过程的产物。书面语言在它朴素的时代，语法简单，记事断续，修辞幼稚，它的运用一定受制于它的目标功能。虽然不能说那时的书写语言的表达没有任何审美的成分，但是那必定也是微不足道的。一来懂得它的人圈子狭小，二来书写语言还未成熟到可以较为独立地追求其审美趣味的程度，这时候书写语的运用就只能是专注于其目标功能。就像我们见到的卜辞、钟鼎金石文一样，它们的目标功能十分明显。尽管某些句子也可以说略有修辞色彩，但远远未到涉笔成趣的程度。小说的出现一定要到书写语演化达到涉笔成趣的程度，它才能产生。中土小说一名，由言辞得义正好标志着由文字产生以来的案头作业发生深刻的裂变，从过去单一的目标功能分化出追求涉笔成趣的审美功能。文学的案头传统由此而成熟，正是基于这个判断，笔者把小说的出现当作案头传统成熟的标志，而之前的卜人—史官传统是案头传统的奠基和孕育母体。如果中土文字创始于商之盘庚至武丁时期，从那时至春秋战国约略十个世纪左右，那么这千年漫漫长夜就是日后辉煌的案头传统的孕育期。这个悠久的卜人--史官传统对于中国文学的案头传统是有特别意义的，理解了它我们才能对中国文学案头传统的根基深厚有深切的体认。若是放远眼光，就会看到卜人--史官--文士这三种人，在汉语的案头文字世界自文明初曙以来相继称雄二千余年，期间一脉相传，其承前启后，绵绵不绝。史家经常议论中华文明的连续性的热门话题，[②] 其实若要寻找中华文明连续性的人脉根基，笔者以为倒是应当对卜人—史官—文士的薪尽火传三致意焉。因为操控文字是他们共同的能事，案头书写是他们立身处世的共同人生舞台，而在一个日渐庞大而纷扰的世界里追求“同归”是他们共同的理想。卜人—史官—文士这三类秉性和价值观都接近的人构成了文明传承的人脉基石。话又说回来，肯定连续性不等于没有断裂和区别，文学案头传统的成立得自于史官传统的孕育，它本身就是分化的出来的，就像一棵大树，根本相同，根茎相连，而枝丫异途。从人的角度看，同为操控文字语言，史官的角色就较为单纯，而文士通常一身二任，一方面是入世的士大夫或者出世的隐士，另一方面又是诗文小说的老手。他们的精神世界远较史官为丰富，或者说远较史官为分裂，也正是因为这样我们才能在他们涉笔成趣的小说世界里看到一个纷繁而相互矛盾的世界。

其次小说家没有家数出处，站在学术新知的立场固然是一个弱点，但是我们要明白小说本来就不是以追求学术新知为目的的，它只追求叙事、修辞过程中的趣味，小说的审美性质

[①] 见余嘉锡《小说家出于稗官说》，载《余嘉锡论学杂著》，上册。北京：中华书局，1963 年版。

[②] 可参阅张光直：《连续与破裂：一个文明起源新说的草稿》。张氏力证中国文明为一种连续性的文明，而西方则是断裂性的文明。见张光直《中国青铜时代》。北京：三联书店，1999 年版。

要远大于它的学术新知性质。班固引孔子语，说小说“致远恐泥”，这倒是说对了。以文字语言的趣味为追求的小说如何能够济世治民呢？只要过滤掉古人对小说缺乏学术基根批评的感情色彩，我们就可以意识到这批评中实在是包含了对小说本性的极好的说明：小说不是用来“致远”的，而是用来娱情遣兴的。孔子说小说亦有“可观者”，这“可观者”究竟是什么？他没有进一步说明，或者只是显示他包容万物的胸怀。班固的“一言可采”，究竟可采在哪里，也是语焉不详。文学的作用从来也都是见仁见智的，但从千余年中土小说生生不息，代不乏人看来，它的“可观者”也实在只是娱情遣兴。当然，追求文字语言世界里的趣味，以叙事、修辞为能事而遨游于文字语言的海洋，并不意味着小说可以完全离开一个现实的世界，即便审美也是一种“无目的的合目的性”。[①] 小说系谱不明，家数无着落，正好说明它流露出来的价值观可以附丽在任何一家之上，而中土的小说实际情况正是这样。小说所展示的世界恰好就是一个包罗万有的世界。既有儒，也有道；既有墨，也有法；既有阴阳，也有方术；既有鬼神，也有人间。虽然不依哪一家的学术观点为归宿，但是字里行间读者也可以寻出不论是哪一家的学术观点的烙印。中土小说产生于百家争鸣的时代，由此而来的思想资源深刻影响了日后的文人士大夫，小说作者亦无非就是文人士大夫，所以小说带上诸子百家的烙印，实在是顺理成章的事情。古人对事物分类的观念与我们不同，无论刘歆“七略”还是西晋荀勖所创为隋志所采用一直流传至今的“四部”分类，小说都放在“入道见志”的子类。[②] 既然是子类，则各有所本，于是以家数渊源的眼光去绳勒各家。小说以外，其他各家都以学术新知争鸣于世，系谱来源无论所论当否，要之各有其所自来。但这种眼光用在小说家身上，就不灵了。像上文说过的那样，小说不以学术新知争鸣于世，也无从以学术新知争鸣于世，于是系谱来源就没有着落了。小说之所以在汉志诸子类排行最末，且被定为不入流，这同班固由分类去追述学术来源的思想方法有很大关系。古人虽然未能从娱情遣兴的眼光论述小说的本性，但是对它杂染各家观点的色彩还是有觉察的。刘勰《文心雕龙·诸子第十七》就对子类著述分为纯粹和错杂两类，小说当然属于错杂的一类。

再次小说之为辞，语含贬义。小说一词如照字面去读，字里行间确实包含着贬义，“说中之小者”，焉能自高自大？但是我们不能由此推断小说在古人精神生活中属于不登大雅之堂的俗物。战国、秦汉间以小说为“小道”主要出于两个理由：一是无家数出处，学术无所自出的渊源；二是庞杂收罗，语涉怪诞，即所谓街谈巷语的意思。但是我们要明白，这个指责是在比较的框架中确定其含义的。比较的对象是学有渊源的儒、道、墨、法诸家，也就是说，小说处于比儒、道、墨、法诸家略次一筹的地位。但这个略次一筹的地位并不是雅与俗的区别，雅与俗的区别在中国文化史上属于另一个概念。如果在雅与俗的层次谈论，毫无疑问，小说属于雅的一类，[③] 它是历代文人士大夫精神生活中高雅的玩意儿，绝不是下里巴人

[①] 康德说，“美，它的判定只以一单纯形式的和目的性，即一无目的的合目的性为根据”。见康德：《判断力批判》宗白华译。第 64 页。北京：商务印书馆，1985 年版。

[②] “入道见志”是刘勰对诸子类著作的总括。见《文心雕龙·诸子第十七》。

[③] 本文以及此处所用的小说概念，仅以历代正史“艺文志”和文献目录学中所示的小说为依归，并不包含被现代文学史、小说史包纳进来的话本、拟话本、演义、评话、章回等体。近世西学东渐，西方小说的观念传输进来，大大地改变传统文人士大夫心目中的小说概念。笔者并非抽象地反对此种流风的改变，但本

一类俗物。这可以由三点去证实。第一，历代正史凡有《艺文志》（含隋书称《经籍志》）者，均著录小说，虽然具体到哪一部书隶属于小说类，代有歧异，[①] 但这并不妨碍古人在正宗的著述分类中确立小说一类。就像个人的诗文创作分入集部一样，历代个人的小说创作亦被分入子部。今日可见之宋人书目，如《崇文总目》、《遂初堂书目》、《郡斋读书志》、《直斋书录解题》以及清代著述文化的总结《四库全书》，一如历代正史，子部之下均列小说类，可见小说之为物，在古代图籍分类中已经成为一个固定的常态。如尤袤《遂初堂书目》著录了一百九十六种小说；晁公武《郡斋读书志》著录小说一百一十种；陈振孙《直斋书录解题》著录小说一百六十七种。这三种现存宋人书目所著录的小说数量在子部图籍中均居各类之首。《四库全书》对何种图籍该入小说类，算是比较精当的。它将小说细分为三，"杂事"、"异闻"、"琐语"，共收一百二十四种。[②] 连在中西会通之世，作为士大夫基本教养和训练而编订的张之洞《书目答问》，小说类作为必读书目亦赫然在列。正史和书目的种种著录，说明小说在古人精神生活中乃是一件堂堂正正的事情，与那种"移人性情"的戏曲、演义、章回并不同属一类，故在古人文化观念中真正属于不登大雅之堂的话本、演义、平话、章回等，从来不入正史《艺文志》和图籍目录的法眼。第二，帝王儒臣均给与小说正式的地位，这与正史和图籍著录可以相互发明。古代史上最引人称道的与小说有关的事件是宋太宗赵光义太平兴国二年敕命儒臣李昉等人，放罗天下杂事异闻，即语涉怪诞亦同为所好，编辑成《太平广记》五百卷。此书被后来四库馆臣称为"小说家之渊海也。"[③] 如果小说真是在古人观念中不登大雅之堂，何以有此帝王与朝臣合作的盛举？《太平广记》采辑野史小说三百四十三种，其中不少已经失传，得此书编录以窥见古人面目。从李昉等儒臣《太平广记表》中，我们可以测知古人关于小说的观念："臣昉等言：臣先奉敕撰集《太平广记》五百卷者。伏以六籍既分，九流并起，皆得圣人之道，以尽万物之情。足以启迪聪明，鉴照古今。"[④] 在李昉等看来，小说同列"九流"，同样得"圣人之道"。既然得"圣人之道"，当然就不是不登大雅之堂了。第三，如同吟诗玩文一样，历代文人士大夫，鲜少不好此道，只是嗜欲深浅有所不同罢了。如果我们将历代诗文别集类作者和小说类作者排列一下，不少名家都是两者兼擅的。如欧阳修、苏辙、苏东坡、陆游等，要是算上偶尔为之行文而近于小说者，这个名单还可以包括陶渊明、韩愈、柳宗元等。[⑤] 当然写得一手好诗并不等于小说就写得出色，但是他们对小说的热衷至少说明小说和诗一样，是一个文人士大夫的必备能事之一。小说与寻常话本、演义、戏曲、章回在文人士大夫的眼里绝对不是等同之物。

文的本意是探讨中国古代文化的真实面目，所以得回到古代的语境中去讨论问题。此点深望读者致意焉。

[①] 例如《山海经》长期在正史中被置于史部的地理类，直到清《四库全书》才编入子部小说类，《四库全书总目提要》定它为"小说之最古者尔"。（见《四库全书总目提要》卷一百四十二）这是一个很有意思的现象，它说明小说作为类的概念在古人眼中是开放的，容许个体的出入变化，但要之这个类是不可改变的。

[②] 见《四库全书总目提要》卷一百四十。著录小说的数量可由总目统计得到。如要要算上存目的，那就更多了。

[③] 见《四库全书总目提要》卷一百四十二。

[④] 见《太平广记》，第一册，第 1 页。北京：中华书局，1961 年版。

[⑤] 欧阳修有《归田录》，苏辙有《龙川别志》，苏东坡有《东坡志林》，陆游有《老学庵笔记》；另外陶渊明《桃花源记》、韩愈《毛颖传》、柳宗元《黔之驴》以文体论，可以归入小说。陈寅恪就认为韩愈是"爱好小说之人"。见《元白诗笺证稿》，第 4 页。上海古籍出版社，1978 年版。

三

源自案头传统的中国小说形成了非常独特的文体，它不像西洋小说那样由对故事情节的详尽叙事，对涉及事物尽可能描摹而推动形成为分章的卷轶浩繁的文体。案头小说对事物的描摹寥寥数语便打住，与对故事情节的叙述一样，不扮演推进的主要角色。它的外观便是短小精悍，数十字、数百字，最多就是数千字；千字以内的占绝大多数，数千字的并不多见。按照今语的习惯，小说都称篇，但中土案头小说称篇便觉得它不够“篇”的分量，原因在于它的长度太短。笔者以为最恰当还是称则“条”，称篇觉得瘦削之人穿了件大外套。称则“条”就慰贴恰当，符合小说的文体特征。如果用“部章体”可以约略道出西洋小说的文体特征，那自战国以来的案头小说笔者觉得可以称作“笔记体”。[1] 所谓笔记就是摇笔以记之，这个名称符合这种文体搜奇记逸的本性，即便是篇幅较长的唐代传奇，作者也承袭这种文体的惯性，摆出一副采录远方异闻的口吻。把传奇的作者想象为一个在市井勾栏摆开架势的说书人，远不如把他们当作长夜孤灯下玩味异闻奇录的文笔趣味的士大夫符合生活的真相。也许分类的概念流行既久：曰“志怪”、曰“志人”、曰“传奇”，现在同而统之称作笔记体小说，似乎过于突兀。但笔者窃以为，为认识这种在世界文学之林如此独特的文体，给它一个笔记体的称谓，虽不中，然亦不远矣。

笔记体具有典型的案头性，它是一种案头文体。案头作业有两个相互矛盾的特征，首先是一鳞半爪，日有所感，夜有所梦，耳有所闻，目有所视，辄摇笔以记之，虽不敢矜为不世的秘闻，但也沾沾自喜于一孔之见。既然是一鳞半爪，那每则、每条笔记篇幅都不会长，滔滔不绝是笔记的大忌。无论作者还是读者，对于笔记的兴奋点，都是那细小，不为人知，不为人道的一孔之见。如果连篇累牍，长篇大论，所写的文字就失去了它可供玩味之处了。笔记的短小篇幅，笔记文所显示的一孔之见，其可贵之处就在于它值得玩味。作者得摇笔的乐

[1] 小说在传统的目录分类中自为一类，纲目已立，剩下的便只有更细的子类划分和何著当归何类的辨析。今人对小说的研究也多注重分类，虽然这种现代学术的分类脱离了传统目录学意义的分类，但显然是出于大学课堂讲授的需要，其分类仍然没有涉及理解小说文体特征的目的。鲁迅《中国小说史略》虽然没有开宗明义说分类，但观其章目设置，他是有将文言小说别为三类的意思的。这三类是“志怪”、“志人”和“传奇”。前两者其实是题材上的分别，“志怪”说鬼神，“志人”说身边事。鲁迅受西洋小说观念影响甚深，有意将“传奇”另立一类，其实传奇可以叙鬼神，也可以叙人间。鲁迅之所以另立一类，在于他以为从唐人传奇起“始有意为小说”。换言之，传奇以前的小说是幼稚的或初级的小说，而传奇才比较地像小说。不难看出这个看法有深刻的西洋小说概念的背景。因为传奇的故事情节明显婉曲有致，摹绘事物的色彩明显增强，较为接近西洋小说的样子，故鲁迅断为“唐人始有意为小说”。从西洋小说的观念看，鲁迅这样说是有道理的。但是站在中国文学的脉络看，显然不能说唐以前的人皆未能有意写案头小说，也不能认为唐以前的小说是幼稚的或初级的。鲁迅的看法为后来的学者所承袭，例如侯忠义《中国文言小说史稿》（北京大学出版社，1990 年版）将文言小说分为志怪、轶事、传奇三大类，每大类下有若干细目。陈文新《文言小说审美发展史》（武汉大学出版社，2002 年版）的分类法几乎全与侯氏相同。可见与鲁迅所草创的剖判类别并没有很大的出入。其实，从文体上看，“笔记小说”与“传奇小说”并没有很大的分别，传奇只不过是笔记扩展后的变体。一则志怪或者一则志人，扩展了其中的故事情节和摹绘事物的部分，它就成了传奇。例如清代学者纪昀就批评蒲松龄“用传奇法而以志怪”。所谓“传奇法”就是绘形绘声，装点关目，务使情节奇屈曲折。在纪昀看来，纯正的小说笔法应该是“小说既述见闻，即属叙事，不比戏场关目，随意装点”，尤其不能有铺洒形容，“细微曲折，摹绘如生”。（见盛时彦《姑妄听之·跋》）纪昀为了维持小说的体例纯正，贬斥《聊斋》，我们今天大可不必。但是这项批评可以证明，传奇是从志怪志人中扩展出来的。在较早的时期，例如《太平广记》的时代，人们也并没有把志怪志人与传奇分成二体，而是统统包纳在一起。此处为了辨析文体的需要，不再详细分别，笼而统之称作“笔记体”就是这个意思。

趣，读者得展卷的兴味。笔记文体表达的，不是对一个思考对象的长久思索，也不是对一个主题的完备论证，而是碎片式的耳闻目睹或感触的收获。《世说新语·方正》中“管中窥豹”的说法，[①] 最能表现笔记文体的这种特征。摇笔作记其实就是管中窥豹的工夫，伏身案头世界，手握笔管，记录一时所得的吉光片羽，此又何妨？笔记所贵的，正不是其滔滔不绝，而是洗练短小的文字所蕴含的一时兴味。笔记本不贪求长篇大论，而正襟危坐的长篇大论失去的，刚好就是笔记文体所追求的言外韵致。

其次案头作业又有网罗放逸，追求全景式的了解外部世界的倾向。每一则笔记，每一条逸闻，当然是一鳞半爪，但是岁月绵长，日积月累，它又会演变成浩瀚的案头成果。正如清李中馥所云：“积仗在系，积两在厘，积石在勺，积崇在箦，积深在掘。不可以少而忽之，惟不忽少，后自成多。”[②] 出自于笔记的文字，它累积汇集在一起，天然具有一种类似于现代百科全书那样的倾向。虽然它的分门别类缺乏现代学科的一致性和科学性，用我们现在的眼光看，它很“杂”，但所谓“杂”正是诸类兼通的意思。编次于北宋初年的《太平广记》虽然是一种汇集诸本之作，但是我们看它的卷目排定编辑，也可以看出小说家那种海纳百川，不捐大细的全景特征。其实每一部文人士大夫的小说，都是集腋成裘的汇集，只不过规模、大小有所区别而已。《太平广记》共五百卷，其罗列的卷目分类有：神仙、女仙、道术、方士、异人、异僧、释证、报应、征应、定数、感应、忏应、名贤、讽谏、廉俭、吝啬、义气、知人、精察、俊辩、幼敏、器量、贡举、氏族、铨选、职官、权幸、将帅、杂谲智、骁勇、豪侠、博物、文章、才名、儒行、乐、书、画、算术、卜筮、医、相、伎巧、博戏、器玩、酒、食、郊游、奢侈、诡诈、谄佞、谬误、治生、偏急、诙谐、嘲诮、嗤鄙、无赖、轻薄、酷暴、妇人、情感、童仆奴婢、梦、巫厌、幻术、妖妄、神、鬼、夜叉、妖怪、精怪、灵异、再生、悟前生、冢墓、铭记、雷、雨、山、石、水、宝、草木、龙、虎、畜兽、狐、蛇、禽鸟、水族、昆虫、蛮夷、杂传记、杂录，共九十五类。每类或一卷，或多卷，其数不定。如神仙则多至五十五卷。古人的日常生活，可以说天上人间、现实界、虚幻界，所有一切都包罗在内。这种门类划分，以今天眼光看，可能杂乱，可能幼稚，但却透露出笔记作为案头世界的产物，它那一鳞半爪累积起来的汇集，恰好相称于外部世界的丰富性。它是古人生活的博物百科，它让我们意识到，笔记之作为文体，它不可能只集中在一个方面，或局限在一个范围。人所生活的世界，经验总是多方面的，发之而成为笔记则如同人生经验的多面那样，凡人的经验所及，都有可能形诸笔记。笔涉所及，包罗万有。所以，笔记是一种非类书而有类书性质的文体。从知识、经验与外部世界的关系角度观察，案头决不是一个孤立于世界之外的所在，它本身亦是一个“世界”，外部世界有多丰富，这个“案头世界”亦有多丰富。所不同的是外部世界是一个真实的世界，而出现在笔记形态的世界是一个融合了幻想、欲望、知识和经验的世界。

[①] 《世说新语·方正》：“王子敬数岁时，尝看诸生樗蒲，见有胜负，因曰：‘南风不竞。’门生辈轻其小儿，乃曰：‘此郎亦管中窥豹，时见一斑。’”

[②] 李中馥：《原李耳载自序》，见《中国历代小说序跋集》上，丁锡根编著。第 431 页。北京：人民文学出版社，1996 年版。

一方面是一鳞半爪，另一方面是包罗万有，笔记成为表达这种案头作业的最佳文体。在古代文献里，小说是笔记文体的始祖，是小说家最早创始了这种文体。战国之际，百家争鸣，诸子文体无非三类：一是语录箴言体，如《论语》、《老子》；二是论说体，如《韩非》、《荀子》；三就是小说家采用的笔记体。论说体篇目式居多，每篇一个主题，阐述主题则采用逻辑清晰的推论形式。诸子著述最典型者，可举《荀子》为例，共三十二篇，从《劝学第一》开始，以《尧问第三十二》结束。之所以《劝学》首篇，乃是荀子认为人生大事，莫过于进乎圣贤博学的境界，而要进乎圣贤博学，则舍学莫由。《劝学》劈头开篇曰“学不可以已”，即可见其论述的深意。诸子采用论说文体，大多做到逻辑绵密，结构整严，文笔雄浑。这是由于诸子对现实世界有一种深刻的思索，他们采用的文体要以能够淋漓尽致表现他们对现实世界的深刻思索为依归，而论说体当然就是上佳的选择。小说家不以深刻思索现实世界为追求，而以搜奇记逸、耀辞呈采为本务。那些逸闻异事，零零星星者被小说家搜集起来，发而为笔，自然就不能像诸子那样了，即使想模仿得像诸子，也是不行的。于是笔记文体应运而生。九流十家，要是剖判体裁意义的文体，其实只得两家，一是诸子所代表的论说体，一是小说家所代表的笔记体。

我们今天见到最古老的小说，其实就是《山海经》。细读《山海经》我们可以发现一种文体的分裂现象：它的外表罩了一层自卜辞时代就形成的中央配四方的宇宙图式，而内里则是自远古神话时代以来产生的种种零碎不相连的异闻琐记、博物闲言。它外表的宇宙图式和内里的异闻琐记根本勾连不起来，例如将《东山经》改称《南山经》对阅读内容没有任何影响。经目可以互换而不影响理解，说明这个中央配四方，由近而远的宇宙图式是外在于那些内里的异闻琐记的。《山海经》宇宙图式这层外衣，欺骗了不少历代的史家和图籍目录学家。《隋书·经籍志》、旧、新唐书、《崇文总目》、《直斋书录解题》都把《山海经》列入“史部地理类”中，到四库馆臣手里，它才难逃法眼，回归到小说的行列。[①] 作者既为小说家，何以要披这样一件正经的外衣呢？笔者寡陋，未能读到就《山海经》的宇宙图式及所述内容的分裂性进行讨论的宏论。如果不避深文周纳之讥，笔者倒是觉得《山海经》作者开了一个有智慧的玩笑。作者对那些不为同时代人注重的远古神话有极大的热情，网罗得来这些逸闻故事，深知文不雅训，难以传世，所以故作高深，附和帝王史家均不敢轻视的正宗宇宙图式，在这个大得无边的框架之下，安放得自口耳传闻的神话碎片，俾使后世会心者披览。作者以典型小说家的心态去结撰这部有关神话的逸闻故事的汇集，成就古代文献中最令人称奇之作。这个解释，是耶？非耶？当由读者自断。《山海经》看似“有体系”，其实则是碎片的汇

[①] 关于《山海经》的性质，学界有分歧。宋代朱熹始觉得《山海经》所言夸诞，于实无征，于史无据。如朱熹《记〈山海经〉》就说除十三卷一条关于浙水的记载“无荒诞谲怪之词，然诸经皆莫之考，而其他卷缪悠之说，则往往诵而传之。”（见《朱熹集》，文集卷七十一）明胡应麟说它“古今怪语之祖。”（见《少室山房笔丛》卷三十二，第412页。中华书局版）四库官臣称它是“小说之最古者。”（见《四库全书总目提要》，第1205页。北京：中华书局，1965年版）以上古人的看法，除了他们经生儒臣学究式的轻蔑色彩，其实是可以接受的。自鲁迅《中国小说史略》出，一改以往轻蔑的口吻，而称《山海经》“古之巫书也”，后学也有跟从的，如文正义《山海经·前言》。（见《山海经》张耘点校。长沙：岳麓书社，1991年版）巫书云云，鲁迅也没有细说。究竟是远古巫师作法所使用之本，还是记录巫师作法之本，实在无可通解。笔者以为不如将《山海经》视为采录远古神话逸闻，搜罗方物记载的小说为近是。

集。每一经目下的山、海、人国的方物描述，传闻缀录，分列成若干则（条），看似连续，其实是不连续。它的每一则都是以“又”字起，明显地流露出日积月累的汇集痕迹。每一则的次序排列，其实可以任意颠倒，就如同经目可以置换一样。虽然下一则看似上承上一则，因有“又西某某里”、“又东某某里”等语，但这些言词，完全可以将它看作苏东坡的“想当然耳”。[①] 这是为了使神话、方物的汇集看起来像地理图籍才加上去的，不可取信为真。否则就是又落入作者所设的圈套里了。如果《山海经》确实是汇集成书于战国年间，[②] 那我们就可以断言和诸子的论说文体成熟于战国年间一样，小说家的笔记文体也是成熟于战国年间。论说文体和笔记文体分别代表了古代史上百家争鸣时代理解和把握外部世界的不同方式，可以毫不夸张地说，笔记体是小说家的贡献，它使得中国小说具有一种最恰当表达其内容的文体。

四

案头传统在中国文化里悠久浑厚，笔记文体也随之健旺充满生机。小说固然在体裁上属于笔记体，但我们切莫以为在文化史上，只有小说才形之为笔记体。不错，小说是笔记体的始祖，但笔记体所成就的却不仅仅只是小说，它在中国文化里是一种充满了旺盛生命力的文体。它可以孳乳分化，不但发之为文学，也可以发之为学术，也可以发之为风雅谈助。形之为文学，那是小说；形之为学术，那是笔丛一类的学术著作；形之为风雅谈助，那就是诗话、书话和画话一类的闲雅之作。因为生活在变得复杂化的同时，也意味着案头作业的复杂化。文人士大夫的案头生活增添了更多的内容。魏晋时代，去古未远，源流不繁，笔记文体约略多施之于小说，采之以搜记四方神怪琐事异闻。宋明以降，古道不彰，著述勃兴，而诸说纷呈，辨彰学术和品评时流就成为事关价值追求的要项，它理所当然进入文人士大夫案头生活的视野。笔记文体在这个时候就大展所长，学术文字从笔记而出，诗书画文评的文字也从笔记而出。笔记文体从此一裂为三。[③] 偏于学术类的，如有杨慎《丹铅录》、胡应麟《少室山房笔丛》、顾炎武《日知录》等；属于诗话类的，自欧阳修《六一诗话》以降，汗牛充栋，蔚为大观。要解释其中的原因，亦只能归究于笔记文体与案头作业的高度适应性。所谓案头，

[①] 胡应麟曾谓：《山海经》，“盖意度疑似之言。”见《少室山房笔丛》卷三十二，第 412 页。中华书局版。胡应麟所谓“意度疑似之言”是泛指全书内容，他以纯史家眼光视之，故有此说。《山海经》最意度疑似的部分，其实就是上述举例的地理方位的言辞，至于方物、神话的部分，虽不实有，却是有流传根据的。

[②] 胡应麟断《山海经》作者为“战国好奇之士”。（见《少室山房笔丛》卷三十二，第 413 页。北京：中华书局版）现在学界的一般看法以为《山海经》成书于战国，但也杂入后人编修、删定、增补的痕迹。

[③] 笔记文体裂而为诗话，昔贤也有论及。罗根泽谈论唐孟棨《本事诗》时说：“《本事诗》是‘诗话’的前身，其来源则与笔记小说有关。唐代有大批的记录遗事的笔记小说，对诗人的遗事，自然也在记录之列。就中如范摅的《云溪友议》，王保定的《唐摭言》，其所记录，尤其是偏于文人诗人。由于这种笔记的转入纯粹的记录诗人遗事，便是《本事诗》。我们知道了‘诗话’出于《本事诗》，《本事诗》出于笔记小说，则‘诗话’的偏于探求诗本事，毫不奇怪了。（见罗根泽：《中国文学批评史》，第 540 页。上海书店出版社，2003 年版）不过学术类著述之出于笔记文体，就未见有论述。自西学东渐以来，论文形式被学界视为表达学术见解的正宗，笔记体已经淡出学术界了，即使不淡出，也毫无生存的余地。鄙意以为这绝对是学术界对具有悠久历史传统的文体表达形式丧失信心而“自轻自贱”的表现。尝读钱锺书《管锥篇》、《谈艺录》，足为吾辈一叹！谁谓笔记文体鸡零狗碎，谁又谓笔记文体不可表达现代学术真知？

不仅仅是指一几一案、纸砚笔墨、书籍等物品，它当然是书斋生活，但更重要的是它意味着一种生活态度。这生活态度不仅关涉书斋生活，而是要通过书斋生活体现一脉相传的精神、趣味、激情和雅致。如果要问什么是表达体裁意义上的案头生活的结晶，那便只有笔记文体了。笔记总让人联想到孜孜不倦，聚精会神；笔记总让人意会日积月累，集腋成裘；笔记总让人觉得灯下沉迷，自成生趣。笔记的一鳞半爪，笔记的博大无穷，正是中国文明的案头传统的生动写照。

笔记文体显示了一种搜奇记异的精神，就像它本身一鳞半爪的汇集所表示的非主流地位一样，它所显示的“异”相对应的“常”是什么呢？它自身的边缘姿态相对着的主流是什么呢？这是我们需要探讨的问题，因为只有在“异”和“常”的相互关系中才能把握好笔记文体及其文化特性。提到小说，历代论家通常将它与史并论。这是一个恰当的探讨切入点，小说与历史当然存在脱离不了的干系。史部之下通常有“杂史”、“杂记”、“杂录”一门。其中的著述往往一时归入“杂史”、“杂记”、“杂录”，而一时又归入子部小说类。正如四库馆臣所叹言：“纪录杂事之书，小说与杂史最易相淆。诸家著录，亦往往牵混。”[①] 这种情形说明史部的杂史与子部的小说本没有截然的界限，出入其间是正常的。但是假如与正史相比较，那小说与史的区别就非常明显了。在叙述类的文字中，正史总是有“宏大视野”，帝王将相、军国正典之事才能入史家法眼；正史总是有追求一代兴亡得失之真相的史家良苦用心，司马迁穷究天人之际的雄心可以作为代表；正史总是有力求恢复道德秩序的强烈冲动，叙述人物事迹的褒贬，暗含着“春秋大义”。当然我们还要记得，正史的编撰通常是一项官方行为，私人不寓其中。官方行为的这一点或许可以解释它何以具有上述特征。欧洲历史上，从来没有像中原王朝那样官修正史的做法，历史叙述从来都是个人行为。在历史叙述中追求揭示人类活动的某种真相，这一点中西没有明显的差异。[②] 但是中土官修正史，而希腊私人撰述，这构成了双方历史叙述中很大的差异。因为私人撰述既可以对历史事件叙述追根究底，又可以杂录旁搜以增加叙述的丰富性。就是说，它可以不摆出堂堂正正的史家面目，让历史叙述显得亲切、细腻和丰富。例如被称为“历史之父”的希罗多德，他撰写的《历史》主要讲述希腊人与波斯人的战争，但是前半部充斥着旅行日志、方物见闻和古怪传说，完全与主旨无关。[③] 而这些内容，若在中国传统的历史叙述中，可以归入史部的杂史或子部的小说，无论如何是不能当作“正史”的。这个例子说明，历史叙述其实是有广阔空间的，怎样处理材料史家可以本着自己的心智、趣味和构想从事，并不存在一个前定类似于格式那样的东西。

因为中原王朝官修历史的传统，只有“编年体”和“传志体”[④] 被认为是正宗，并且建构起关于历史叙述的“宏大视野”，那自然就忽视或排斥那些不能入“宏大视野”法眼的材

[①] 见《四库全书总目提要》第一百四十一卷末尾之案语。

[②] 例如古希腊修昔底德（公元前 455—前 399）著《伯罗奔尼撒战争史》，明白说到战争的起因：“使战争不可避免的真正原因是雅典势力的增长和因而引起斯巴达的恐惧。”见《伯罗奔尼撒战争史》，谢德风译。第 19 页。北京：商务印书馆，1978 年版。

[③] 希罗多德：《历史》上下册，王以铸译。北京：商务印书馆，1997 年版。

[④] 学界亦将正史文体称作“纪传体”。“纪传体”的意思并非只包含“纪”和“传”，而是“纪志表传”兼含。见王锦贵《中国纪传体文献研究》。北京大学出版社，1996 年版。又见杨联陞《官修史学的结构》，载《国史探微》。北京：新星出版社，2005 年版。

料。于是从史料开始就存在过滤，或者说存在着对史料的分类：一种是可以纳入“宏大视 A 野”的史料，另一种是被因此而排除在外的“边缘史料”。前者用于构筑正史，后者则为正史所不取，遂被目为街谈野语。贤明博学如司马迁，作《五帝本纪》时对材料的甄别，也如出一辙。他说：“学者多称五帝，尚矣，然《尚书》独载尧以来，而百家言黄帝，其文不雅驯，荐绅先生难言之。”《五帝本纪》虽然叙述到黄帝，但司马迁此处提醒读者应该持谨慎的态度，因为官方的文书《尚书》并未言及于黄帝，只说到“尧以来”。他又说：“余尝西至空桐，北过涿鹿，东渐于海，南浮江淮矣，至长老皆往往称黄帝、尧、舜之处，风教固殊焉。总之不离古文者近是。”虽然广大地域都有流传，但司马迁认为“不离古文”的才是靠得住的。所谓“古文”就是官方的典册文书。所以司马迁自言写《五帝本纪》是“择其言尤雅者”才下笔的。太史公这里谈的史料取舍，当然有就材料本身是否属实的问题，但是以“不离古文”为标准作取舍，其中透露出来的消息，正是那个以一贯之的“宏大视野”。由于“宏大视野”的作用，材料之是否属实，形式便优先于内容。只要属于官方典册文书，自然就可以取信；如果不属官方典册文书，难免就有“文不雅驯”的嫌疑。由于官修正史推动的“宏大视野”的形成，历史叙述也就无可避免演变出二分的格局。出现在正史里的历史叙述是“常”道，而出现在野史里的历史叙述就是“异”道。本来历史叙述无所谓“正”和“野”，无所谓“常”和“异”，它只有是否属实的问题。正是因为正史所采的“宏大视野”，亦玉成了小说家对杂事旁搜的兴味。每一代兴亡，都留下不入或难入史官之笔的“边缘史料”，小说家正可以在此领域大显身手。人弃我取，小说所以生生不息，野史杂乘所以层出不穷，盖与叙述二分格局的形成深有关系。

余论

巴赫金讨论欧洲长篇小说体裁的形成，阐述了他别具慧眼的发现。他认为欧洲长篇小说这一体裁是从史诗演变过来的：[①]“长篇小说是组织语言手段的一种纯粹的布局形式。依靠这个布局形式可以在审美客体中实现建构形式，而建构形式以艺术上完成某一历史事件或社会事件。这个建构形式是史诗叙事的一种变体。”[②] 在欧洲历史上形成了渊源于民间传说的、以吟唱一个民族“绝对的过去”的伟大事件与人物的长篇史诗。史诗体裁日后由于时间坐标发生了根本的变化，遥远距离的神圣事件被近在目前的日常生活戏谑而亲昵的小事取代，演变出“最大限度与并未完成的现时（现代生活）进行交往联系”的长篇小说。[③] 巴赫金说：“小说恰恰是形成于这样的过程之中：史诗中的那种间距被打破了，世界和人获得了戏谑化

[①] 这种看法并非创始自巴赫金，欧洲文学批评史上很早就有此类看法。钱钟书《中国诗与中国画》一文就引述梅（G·May）的话，谓十七、十八世纪欧洲批评界即有将近世长篇散文小说的兴起远眺古希腊、罗马史诗的看法。（见钱钟书《七缀集》，北京：三联书店）浦安迪《中国叙事学》第一章的一个注解中，亦谓卢卡奇有类似的看法。（见《中国叙事学》，第 9 页。北京：北京大学出版社，1996 年版）可见这是欧洲由来久远的意见。不过将这种见解论述得最为周详的当属巴赫金。

[②] 巴赫金：《巴赫金全集》，《文学作品的内容、材料与形式问题》，第一卷，第 318 页。石家庄：河北教育出版社，1998 年版。

[③]巴赫金：《巴赫金全集》第三卷，《史诗与小说》，第 513 页。石家庄：河北教育出版社，1998 年版。

和亲昵化，艺术描写的对象降低到现代生活的未完成的日常现实。”[①] 巴赫金的看法得到浦安迪的赞同，浦安迪在谈到荷马史诗为开端的整个西方叙事传统时说，“从 18 世纪末开始到今天，西方的文学理论家经常把‘史诗’看成是叙事文学的开山鼻祖，继之以中世纪的‘罗曼史’（romance），发展到 18 和 19 世纪的长篇小说(novel)而蔚为大观，从而构成了一个经由‘epic—romance—novel’一脉相承的主流叙事系统。”[②] 在欧洲文学史上，我们的确看到一个从史诗到中世浪漫传奇再到现代长篇这样一个主流的叙事传统。在巴赫金那里，中世浪漫传奇（romance）和现代长篇（novel）之间体裁的差别是被忽视的，浦安迪则略作区别。但不管怎样，传承的痕迹是明显的。两者的源头都可以追溯到史诗，很难想象如果没有史诗，西方文学史上那些长篇巨构的“大制作”，如何会源源不断现身于世。这一切都要归结到更悠久的口述传统。

中国的汉语叙事文学发生于一个完全不同于地中海欧洲的环境，不曾产生过类似于希腊荷马史诗那样的长篇大制作，相反却存在一个根源深厚的案头传统，由此而形成两者叙事根本不同的风貌。即使就小说的概念，双方也存在很大的距离。近世西风东渐，人们将传统的四部分类里的小说一名去翻译西方 romance, novel, fiction, story 等词，译之为小说。渐渐地，西方叙事文学之实就取了小说之名，而中土久袭小说之名的志怪、志人等笔记体叙事之作，也就是那些篇末缀以“经”(《山海经》)、“传”(《神仙传》)、“纪”(《搜神记》)、“录”(《玄怪录》)、“语”(《世说新语》）等等作品，就渐渐地怎么看，怎么不像小说了。它原本就是小说，却慢慢地就不像小说了。因为它的名被汉译的 romance, novel, fiction, story 褫夺了，而这个褫夺者正处于强势喧嚣之际，被褫夺者便只好噤若寒蝉，不再发出声音，更不敢说只有自己才是小说的名正言顺的正身。学者无奈要讨论中土小说之实，亦只得出其下策，冠以“文言小说”或“笔记小说”之名，[③] 庶几以为标识。名称之被移用，造成谈论的不方便，这或许损害还不算大。再取一新名，如称之为“文言小说”、“笔记小说”、“传奇小说”也还是可以的。然而名称之被褫夺造成了实事的被遮蔽，就不是那么容易“平反”了。我们看到，随着小说概念的西方化，中国汉语文学源远流长的小说传统逐渐沉入了文学边缘的世界，[④] 从前是文学诸体裁里的正宗，占有历代正史《艺文志》榜列的一席之地，如今却是文学世界的

[①] 同上注，第 544 页。

[②] 浦安迪：《中国叙事学》，第 9 页。北京：北京大学出版社，1996 年版。

[③] 学界较为通用“文言小说”一词，如侯忠义《中国文言小说史稿》（北京大学出版社，1990 年版）；陈文新《文言小说审美发展史》（武汉大学出版社，2007 年版）；袁行霈主编《中国文学史》“中国古代小说有两个系统：即文言小说系统和白话小说系统。”（第二卷，第 182 页。高等教育出版社，1999 年版）。出版界较通用“笔记小说”一词，如上海古籍出版社就将四库子部小说和杂家类小说汇集成“四库笔记小说丛书”。（1992 年版）江苏广陵古籍刻印社出版有《笔记小说大观》三十五巨册；广州花城出版社有《历代笔记小说选》。笔者以为笔记小说一名尤胜过文言小说。因笔记小说一名，有指称文体的含义在内，故后文的讨论，均曰笔记小说。

[④] 例如较新版本的《中国文学史》（袁行霈主编），我们会读到：“在古代，小说这种文学体裁始终被视为不登大雅之堂的东西。”（见第二卷，第 182 页，高等教育出版社，1999 年版）。其实这种说法是有问题的，若小说是指演义、平话、话本、拟话本、章回等不登大雅之堂，这还符合事实；但小说若指志怪、志人、传奇等，就不符合事实了。古代语境下的小说，一来与演义、平话、话本、拟话本、章回等体裁有区别。虽然名称也有混指，但在概念里还是有区别的。二来小说若指笔记体小说，那就大谬不然。笔记小说从来就是登大雅之堂的，虽然比起正史，还是稍逊一筹。正如诗文，比起儒家的大道，尤是小道一样。文学史家之所以有如此说法，显然是受西来小说观念的影响，用西来小说之“义”来格中土小说之实，才会得出上述看法。

小角儿，龟缩在狭小的角落。在一部煌煌的文学史里，只处于被网罗的“放逸”的位置，其正面的名声和显赫的身世一朝不再。西来小说观念的普及的确遮蔽了中国古代语境下小说的真实面目，但是沿用既久，习非成是，若要循迹返本，根本就做不到了。盖因晚清以来中国文学的演变，已经与西方文学的潮流紧密联系，受其流风所披，大有渐成一体之势。幸而此处所论的中国文学的案头传统尚属古代范畴，而它所孕育的叙事文学里，小说占有核心的地位，不能不在此廓清观念，辨析源流。西学东渐，中土小说之冠，戴在了西方小说的头上，固然造成了概念的混淆和探讨的不便，然而也提供了一个正本清源的机会，让我们重新探讨作为案头文学传统的古代小说及其观念。笔者此文只是一个尝试，未敢矜为创获，只求符合古人温故而知新之义。

古代韵文叙事传统与多体浑融的小说文体的形成

广东韶关学院中文系　王富鹏

摘　要： 明清白话小说融诗词曲赋等韵文于叙事之中，形成了独具特色的多体浑融的小说文体。以抒情见长的诗词等韵文同时也都具有或强或弱的叙事性。韵文在小说中有着叙述故事、引入正题、结构情节、以及预叙人事等多种叙事功能。正是韵文在小说中的叙事功能为散文叙事与韵文叙事的有机结合提供了可能。自先秦以来中国就有亦散亦韵的文学现象。从先秦至汉魏六朝不少小说作品都杂有韵文的成份。唐代传奇小说中韵文成份逐渐增多，并且发展出韵文在小说中的多种叙事功能。自先秦文学至唐代传奇，形成了中国叙事文学中散韵结合的叙事传统。古代文学中的韵文叙事传统和散韵结合的叙事传统对这种多体浑融的小说文体的形成有着重要的影响。

关键词： 多体浑融　小说文体　文体学　韵文叙事　散韵结合　叙事传统

明清白话小说融诗词曲赋等韵文于叙事之中，形成了独具特色的多体浑融的小说文体。自五四以来学术界普遍认为这种多体浑融的小说文体脱胎于宋元话本小说。近百年来，几无异说。就这种小说文体的形成，笔者亦陈一隅拙见：这种多体浑融的小说文体的产生与古代韵文叙事传统和散韵结合的叙事传统有着更为密切的关系。

一　古代小说中诗词曲赋等韵文的叙事功能

诗词曲赋等韵文[①]在小说中的功能很多，诸如：描写环境、塑造人物、发表议论、抒写怀抱、引入正题、收束故事、结构情节、叙述故事，以及预叙人物和故事结局等等。这里所列举的除了发表议论、抒写怀抱之外，大部分功能都与小说叙事相关，尤其是结构情节、叙述故事和预叙人事等，在小说中的叙事作用就更为重要了。正是小说中韵文本身的叙事功能，以及小说作者对诗词曲赋等韵文叙事功能的熟练掌握和灵活运用，才有可能使韵文成为小说叙事的有机组成部分。只有韵文叙事与散文叙事的完美结合，才有可能最终形成这种多体浑融的小说文体。否则诗词曲赋等韵文在小说中就会与小说的散文叙事显得疏隔和游离。

中国古代小说开篇或每回的开始常常有题回诗。这类诗常常有引入正题或引出情节的作用。请看《平妖传》第一回的题回诗：

生生化化本无涯，但是含情总一家。不信精灵能幻变，旋风吹落活灯花。

于此诗之后作者就从刘直卿夫人房间里的一个“灯花”讲起。这灯花被剪落地之后，便

[①] 这里所说的韵文，在体裁上包括了诗、词、歌、赋、曲、谣、谚、赞、诔，以及对句、联额、灯谜等。

旋转起来，变成了一个活物。由这“活灯花”引出一个猴妖，然后转入正题。

除了引入正题或引出情节之外，题回诗有时还有着概叙和预叙的功能。这种功能也即是在进入小说的情节之前，提前简要透露一些所要叙述的事故。《锦香亭》第九回叙述安禄山在范阳起兵造反。少女葛明霞被安禄山的儿子安庆绪抢去。葛明霞在丫鬟的帮助下，逃出范阳城，随着逃难的人群奔向长安。开卷即是一首词：

情凄切，斜阳古道添悲咽。添悲咽，魂销帆影，梦劳车辙。　秦关汉川云千迭，奔驰不惯香肌怯。香肌怯，几番风雨，几番星月。

作者通过这首词把此回将要叙述的这位少女在逃难途中的艰难苦况提前作了简要的叙述。《孤山再梦》第三回钱雨林和万宵娘私下暗订婚约，明面上又托媒人向家长提亲。但万宵娘的父亲听人挑唆，不答应他们的婚事。钱雨林急痛成疾，在不省人事时，听家人说万家答应了婚事，娶宵娘过门。病醒才知娶来的不是万氏而程女。万氏得知真情也含恨而死。题回诗《常相思》云：

喜团圆，恨团圆，错配鸾凤颠倒颠。只是怨苍天。　好姻缘，恶姻缘，红颜薄命最堪怜。一梦赴黄泉。

这首词把错中错的情节作了预告。属于预叙的韵文并不限于题回诗。预叙的内容也不限于本回的故事，还可以预叙人物的命运和整个故事的结局。这种预叙性的韵文在《红楼梦》中很多。第五回《金陵十二册判词》和第二十二回“制灯谜贾政悲谶语”，许多判词和灯谜都预先透露了人物的命运或结局：

才自精明志自高，生于末世运偏消。清明涕送江边望，千里东风一梦遥。

勘破三春景不长，缁衣顿改昔年妆。可怜绣户侯门女，独卧青灯古佛旁。

这两首诗是对探春远嫁和惜春出家的预叙。

一些小说中描写打斗场面的韵文可以说是对事件过程的直接叙述。这类韵文在武侠和英雄传奇小说中比较多。这种描写虽没有散文叙事细致真切，却也能收到特殊的阅读效果。《水浒传》第四回叙述鲁智深醉打山门用了一首诗：

头重脚轻，眼红面赤；前合后仰，东倒西歪。踉踉跄跄上山来，似当风之鹤；摆摆摇摇回寺去，如出水之蛇。指定天宫，叫骂天蓬元帅；踏开地府，要拿催命判官。裸形赤体醉魔君，杀人放火花和尚。

鲁智深在五台山出家，却于山下偷吃酒肉。这首诗叙述的就是他大醉上山的过程。

韵文在小说中的叙事功能是多种多样的。人物肖像的描述、场境陈设的铺排等等，也应该归属于韵文叙事体物的功能之中。因为这类韵文在小说中非常普遍又易于识别，所以此处不再赘述。

诗词等韵文还可以成为小说结构情节、推动故事发展的关键。韵文的这种功能在才子佳人小说中比较常见。《锦香亭》第二回叙述钟景期考状元等待发榜时，沿街闲逛，走进一座花园，无意中捡到一幅白绫帕，上有《感春诗》一首：

帘幕低垂掩洞房，绿窗寂寞锁流光。近来情绪浑萧索，春色依依上海棠。

钟景期看后，也在上面题诗一首：

不许游蜂窥绣房，朱栏屈曲锁春光。黄鹂久住不飞去，为爱娇红恋海棠。

之后钟景期在近处挨延时光，以求侥幸。果然丫环寻帕，钟景期与葛明霞相见，成就了一对佳侣。这类以诗传情，以诗结构情节的小说很多，几乎成了才子佳人小说的俗套。真正把韵文的这种功能发挥到极致，而又不落俗套的古代小说还是曹雪芹的《红楼梦》。这些韵文不但起到了推动情节、结构小说的作用，而且韵文叙事与散文叙事又相互契合、相互照应形成一个有机的整体。

《红梦楼》中的韵文在体裁上多种多样，无所不有。曹雪芹几乎写遍了诗、词、曲、赋、谣、谚、赞、诔等韵文。《红楼梦》中的每一首诗或词往往又有着多种不同的功能，不少看似表达人物观点或塑造人物的诗词，仔细分析起来，却又有着展开故事情节，贯穿艺术结构的作用。这些韵文不再像其前的许多小说，似乎是附加上去的点缀，它们已经与小说的情节水乳交融，成为不可分割的散韵密切结合的有机整体。《红楼梦》中的韵文"都蕴含着丰富的隐喻性和强烈的叙事性……如果抽掉《红楼梦》中的所有韵文部分，那么叙事就会变得残破不堪。"[1]《红楼梦》中的韵文之于叙事的整体性，是任何一部小说都无法企及的。整个故事就在这样一片吟唱声中被悄悄地向前推进。《红楼梦》中的韵文分为叙述韵文和人物韵文。叙述韵文其叙事性不必赘述。人物韵文大致上可分为宝黛的即兴唱叹，和大观园内儿女们的题咏唱和两类。李劼先生就这两部分的人物韵文在《红楼梦》中的叙事作用都进行了详细的论述。题咏唱和诗主要有《大观园题咏》、《春灯谜》、《白海棠诗》、《菊花诗》、《螃蟹咏》、《柳絮词》以及《芦雪庭即景联句》和《中秋夜即景联句》。他认为大观园儿女们的一次次唱和连同一篇篇诗作构成的叙述景观与大观园世界中以爱情和泪水为主的人文景观连同以落花和流水互补的自然景观形成对应。第一次众芳题咏是在大观园被正式命名的当口，贾元春以贵妃的名义，挥笔提名，宣告大观园的诞生。第二十回的灯谜制作则是他（她）们有关自身命运的喟叹。这两次集诗是大观园世界正式展现之前的序曲。这些诗作构成整个叙事的有机组成部分，伴随着细腻的讲说，将故事诗意盎然地展开出来。大观园儿女的第一次诗会，白海棠诗唱和推拥出大观园世界的那一轮朝阳。每个与会者都献上一段优美的独唱。菊花诗会上林黛玉以压倒群芳的绝对优势成为诗歌皇后。相形之下，薛宝钗在诗作上已经兴味索然。因为她关注的是世俗的人际关系和利益竞争，并且经由螃蟹宴的组织筹划，已经在贾氏领导心中大大得分，从而胜算在握。薛林两人再度相对，则不再剑拔弩张，而是破涕一笑，干戈化为玉帛。小说中这种人物韵文和故事叙述的天然默契可谓令人叹为观止，歌咏一起，叙事随至，人物吟唱到酣畅淋漓之处，叙事也随着进入高潮。芦雪庭联句是大观园众少女最为欢乐最为热闹的时刻。薛林之战已经平息，宝黛之间已经互相默契心照不宣，正当大家和睦相处之际，又来了一群能诗善词、如花似玉的姐妹。这次联诗是大观园世界一次空前绝后的欢乐颂。尽管联诗所绘者是一派冬景，但由于整个故事基调正处在热烈的盛夏时节，因此诗歌本身的气氛是温暖的，一如午后的阳光，令人睡意朦胧。大观园诗会由此入

---

[1] 李劼《历史文化的全息图像：论红楼梦》北京：新星出版社 2006 年版，第 86 页。

睡，等到众人一觉醒来，诗会已经暮色苍茫。第七十回中林黛玉主持下的《柳絮词》，却由众人以萧瑟的秋意填写了那春日景色。相形之下，此刻全然一派日暮愁唱的凄楚。《柳絮词》之填使大观园诗社舞台上的灯光骤然暗转，到了七十六回黛玉、湘云在中秋夜的即景联句使人物从诗的黄昏坠入了令人瑟瑟发抖的寒夜。这次联句不仅诗句本身冷不堪言，而且其背景亦已形成黑云压城之势，大观园世界危在旦夕。从大观园题咏到中秋夜即景联句，这部分主要有诗会和联句组成的人物韵文，既是整个小说叙事的路标，又以各种不同的隐喻意味从各个不同的角度来承担了小说的叙事。[①]

从整体上看宝黛的即兴唱叹和红楼儿女的题咏唱和与小说的整个叙事进程相互契合，从具体的诗作看，几乎每次的题咏唱叹也都与小说叙事水乳交溶。第七十六回黛玉、湘云中秋联诗即是如此。联诗开始即是纪事：“三五中秋夕，清游拟上元。”平平而起，然后铺开：

撒天箕斗灿，匝地管弦繁。几处狂飞盏，谁家不启轩……

极写中秋之夜的欢闹。玉轮西斜，夜亦渐深，二人的诗句亦与此相应：

酒尽情犹在，更残乐已谖。渐闻语笑远，空剩雪霜痕……壶漏声将涸，窗灯焰已昏。

最为精彩的一段是二人正在苦思诗句时，看到池中有一黑影，疑为鬼魂，湘云弯腰拾了一块石片向池中扔去。那黑影里戛然一声，惊起一只白鹤。湘云笑道：“这个鹤有趣，倒助了我了。”因联道：“寒塘渡鹤影”，黛玉思寻许久，联道：“冷月葬花魂”。湘云拍手称赞，但又感到诗虽新奇，只是太颓丧了。接着，妙玉出场续作数韵，结束了这场联诗的游戏。这一段文字联诗与纪事密合无间，整个故事就是在联诗的过程中被讲完了。

《红楼梦》中的每一篇韵文在小说中的功能几乎都不是单一的，常常表现出功能的多样性和复杂性。其多样性和复杂性由以上的论述已见一斑，这里不再作具体论述。

中国古代章回体小说的回目大都是用对句写成的。属于韵文的回目与小说正文相互配合，也成了小说叙事的有机组成部分。多数章回体小说的回目都是对本回故事的概述或预叙，如《红楼梦》第一回回目“甄士隐梦幻识通灵，贾雨村风尘怀闺秀”；第二回回目“贾夫人仙逝扬州城，冷子兴演说荣国府”等。如果把《红楼梦》所有回目放在一处，可以发现，这些回目本身犹如一篇用韵文写成的故事梗概，人物、事件历历在目。不过也有一些小说的回目是作者对故事的议论和评价。无论回目是对故事的概述还是对故事的议论和评价，韵文与散文都相互配合，形成浑融一处的整体。

古代章回体小说，其叙事结构往往都是由两条平行对应的叙述线索复合而成的：一条是用散文写成的人物的实际活动，构成作品硬性的情节框架；另一条用诗、词、对句、回目等韵文写成，是作者对故事的概括、议论和评价。二者形成了互相照应契合的关系。《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《红楼梦》等古代的章回体长篇小说无不如此。

小说中韵文叙事与散文叙事能浑融一处，成为密不可分的整体，固然与作者高超的诗词写作能力、小说的叙事技巧关系密切，但是一个基本的东西是不能缺少的：那就是诗词曲赋等韵文本身应该具有叙事的功能。否则小说作者无论有着多么超人的写作技巧，也很难使韵

[①] 李劼《历史文化的全息图像：论红楼梦》北京：新星出版社2006年版，第86-102页。

文叙事与散文叙事密合一处，最终形成这种多体浑融的小说文体。

二　韵文的叙事功能与韵文叙事的传统

诗词曲赋等韵文的主要功能是抒情体物，但这些以言情为主的文体也不乏叙事的功能。事实上诗词曲赋等韵文在中国古代文学的传统中确实也承担了叙事的功能。

中国是一个诗的国度。抒情诗更处在中国文学的中心。不过，以诗叙事的传统在《诗经》的时代就已经开始。《诗经·大雅》中的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《大明》，这组诗系统地追述了周民族的萌生、发展以至最后灭商建国的全过程。除此之外，《诗经》还有不少以诗叙事、记史的作品。《诗经》中的叙事诗为后代文学以诗叙事、以韵文叙事的传统开了先河。在其后的文学发展过程中韵文叙事的现象从未间断。汉代乐府民歌中的叙事诗很多，在中国诗歌史上有着重要的地位。极富盛名的有《陌上桑》、《焦仲卿妻》等。建安时期这类作品更多。曹操的《薤露行》、《蒿里行》写汉末史实，被钟惺评为“汉末实录”。[①] 其他如王粲《七哀诗》、陈琳《饮马长城窟行》、蔡琰《悲愤诗》等也是这方面的杰作。叙事诗的创作，最杰出的代表是诗圣杜甫。其《兵车行》、《丽人行》、《北征》、“三吏”、“三别”等，所取得的成就奠定了他在中国叙事诗史上至高无上的地位。杜甫之后叙事诗的创作代不乏人。清人吴伟业和近代的黄遵宪都不乏此类杰作。

叙事诗的叙事功能勿需多言。其实中国古代的抒情诗同样也不乏叙事的成份。抒情诗的主要功能是抒情，但不能排除诗中叙事成分的存在。有些诗为了达到抒情的目的，却需要叙述作为基础和铺垫。《诗经·小雅》中《采薇》一诗，主要表达了戍卒长期离家在外的哀怨，也表达了作者的忧时之情：

> 采薇采薇，薇亦作止。曰归曰归，岁亦莫止。靡室靡家，玁狁之故。不遑启居，玁狁之故……昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。行道迟迟，载渴载饥。我心伤悲，莫知我哀。

就具体诗句而言，这首抒情诗实际上大多数诗句都是在作具体的叙述。真正直接抒怀的诗句似乎只有“我心伤悲，莫知我哀”一句。诗歌通过意境和意象来传达感情。意境和意象的创造有时却离不开对事件的叙述或环境的描写。李白的《早发白帝城》作于遇赦东归途中。李白因永王璘案，流放夜郎，取道四川赴贬地。行至白帝城，忽闻赦书，旋即放舟东下江陵：

> 朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。

整首诗几乎都是在叙述，但这首诗传达的却是遇赦的喜悦。其兴高采烈的心情通过这种叙述使读者一览无余。理论上诗歌可分为叙事诗和抒情诗，但实际上具体到某首诗，有时却很难明其归属。由以上论述可知，无论是叙事诗还是抒情诗，其实都可以承担叙事的功能。

在诗词曲赋等韵文中，词的抒情性最为明显。词也是叙事性最为薄弱的一种文体。但近年来研究词的叙事功能的学者却不在少数，甚至形成了一个小小的热潮，见诸各种刊物的学

[①] 钟惺《古诗归》卷七。

术文章有数十篇之多。词以抒情为主，但据前哲时贤的研究知道，词产生的初期就与叙事文学结下了不解之缘。

联章体如《云谣集·凤归云二首》即演述《陌上桑》，如和凝《江城子》五首演说男女欢爱情事，其它如“鼓子词”、“转踏”皆有此类写人物叙故事体例。[①]

一些学者如张瑞芳、李海客、周春丽、吴惠娟、易匠翘、李静等对宋代一些著名词人如柳永、周邦彦、辛弃疾以及南宋中兴词人的词的叙事性进行了认真的研究，并且对他们各自词的叙事性的一些具体特征还进行了分析。康建强《词的叙事性原因探析》一文对词的叙事性原因进行了系统的探讨。邓桃莉、徐胜利的《论宋词叙事艺术及其文学史意义》认为：宋代词人将生活中富有波折的事件或场面捕捉入词，创作了不少叙事性的作品，再现了十分精彩的生活场景。这些叙事词具有独特和丰富的故事情节。它在继承前代叙事诗的基础上，及时地吸取小说和戏剧的表现手法，以新鲜活泼的内容、生动有趣的情节、小巧精致的格局，丰富了词体抒情的表现方式。[②] 熊正荣《词体叙事的情节艺术》认为词体叙事的情节具有“独特性、丰富性”，“小说气、戏剧性，”[③] 当代学者对宋词的叙事性研究比较深入，对词这种文体的叙事性所进行的研究也取得了很大的进展。张海鸥老师《论词的叙事性》一文认为：

> 早期的词调有许多又是词题，具有点题叙事性；词题的主要功能是引导叙事；词序是词题的扩展，是对词题引导叙事的延展，又是对正文之本事、创作体例、方法等问题的说明或铺垫；词正文的叙事与其它叙事文体不同，其特点是片断的、细节的、跳跃的、留白的、诗意的、自叙的；长调叙事受赋体影响而有铺叙式，短词叙事通常采用诗歌本色的隐喻式。词的叙事风格比小说典雅、含蓄、文人化。[④]

该文借鉴叙事学文本结构分析的理念和思路，从整体上深入地阐释了词这种文体的叙事性。

以上提到这些论文的研究结果已足以说明以抒情见长的词这种文体是具有一定的叙事功能的。这些研究不但肯定了词的叙事性，同时还分析了词体叙事的特点和词体具有叙事功能的原因。

曲的叙事性比较明显，又因是较晚才出现的一种文体，故略举数例以示意。睢景臣的《般涉调·哨遍·高祖还乡》这套散曲，描写了汉高祖刘邦衣锦还乡的故事，情节生动，其叙事性一目了然。再如马致远的《般涉调·耍孩儿·借马》：

> ……不骑啊，西棚下凉处拴，骑时节拣地皮平处骑，将青青嫩草频频的喂。歇时节肚带松松放，怕坐的困尻包儿款款移。勤觑着鞍和辔，牢踏着宝镫，前口儿休提。……[⑤]

> ……去年时正插秧，天反常，那里取若时雨降，旱魃生四野灾伤。谷不登，麦不长，

---

① 夏承焘，吴熊和《读词常识》北京：北京大学出版社1981版，第31-33页。

② 见《泰州职业技术学院学报》(社会科学版)，2007 年第 5 期。

③ 见《安庆师范学院学报》(社会科学版)，2001年第5期。

④ 张海鸥《论词的叙事性》，《中国社会科学》2004 年第 2 期第 148 页。

⑤ 见朱东润编《历代文学作品选》上海古籍出版社1980年7月版，第96页。

因此万民失望。一日日物价高涨，十分料钞加三倒，一斗粗粮折四量，煞是凄凉。……[①]

这两则散曲的叙事性也比较明显。中国戏曲文学，其本身即属于叙事体制。剧曲是戏剧的最主要的构成部分，虽可用于人物抒情，但其叙事性也是非常明显的。

相比较赋的叙事功能要比诗词曲更为突出。赋者，赋也。朱熹云："赋者，敷陈其事以直言之也。"赋这种文体的铺陈体物功能，一定意义上正是渊源于作为表现手法的赋的铺陈性。刘湘兰博士《论赋的叙事性》一文认为：

> 赋的叙事性有两种表现方式，一是有意识地虚构情节、假设人物，以对话形式叙事，二是信而有征地创作。散体大赋假设客主、一问一答的行文方式，构成赋体独特的叙事结构。赋序具有叙事功能，有的赋序假设情景对话，虚构叙事内容，以揭示作赋目的，有的赋序强调纪实描写，具有史料价值。纪行赋具有历史叙事意义，相对于史书记载而言，纪行赋是另类的历史记载。寓言赋的创作体现了作者"假象尽辞，敷陈其志" 的叙事策略。[②]

到目前为止，研究赋的叙事性的学术论文还不多，但刘湘兰博士的这篇文章对赋这种文体的叙事性所进行的研究已经非常深入。

韵文叙事是中国古代文学的一个从未中辍的传统。中国是一个诗的国度，几乎人人都以能写出质量上乘的诗词而自豪。白话小说作家甚至以诗词留名后世的愿望更甚于小说。古人经常指出，古代许多白话小说作者都有在小说中传诗的意识。应该说这种意识也是形成这种多体浑融的小说文体的一个原因。不过，这种多体浑融的小说文体产生的更为重要的原因，却应该是中国古代散韵结合的叙事传统。

三　古代散韵结合的叙事文学传统

中国古代有着韵文叙事的传统，同时还有着悠久的散韵结合的叙事传统。韵文在叙事作品中的功能，包括叙事功能在内也有着一个不断丰富的发展过程。

我们现在可以见到的中国最早的文字叙事的文献是殷商时期的甲骨文。从保存下来的这些文献来看，甲骨文中就出现了亦散亦韵的叙事现象，如：

> 癸未卜，今日雨。其自东来雨？其有西来雨？

此时的人们也许还没有明确的文体意识。但是他们在叙述他们的活动的时候，却有意识地使他们的叙述更富有音乐的美感，所以出现了押韵的现象。从这些文献可以看出，散韵结合的叙述从此时就已经开始萌芽了。不过这时的散韵结合还属于散文和韵文出现之前的混沌未分状态。《尚书》是上古各种文献的汇编，以散文写成，但其中却不乏韵文的成份：

> 恭天成命，肆予东征，绥厥士女。惟其士女，篚厥玄黄，昭我周王。……列爵惟五，

[①] 刘致《端正好·上高监司》，见朱东润编《历代文学作品选》上海古籍出版社1980年7月版，第108页。

[②] 刘湘兰《论赋的叙事性》，《学术研究》2007 年第 6 期，第 128 页。

分土惟三。建官惟贤，位事惟能。重民五教，惟食丧祭。惇信明义，崇德报功。（《尚书·武成》）

《周易·彖辞》属于早期的哲学著名。作者在叙述其思想时却不全用散体句式。如：

云行雨施，品物流行。大明终始，六位时成，时乘六龙以御天。乾道变化，各正性命，保合太和，乃利贞。首出庶物，万国咸宁。

这是解释乾卦的彖辞。再如解释乾卦的象辞：

潜龙勿用，阳在下也。见龙在田，德施普也。终日乾乾，反复道也。或跃在渊，进无咎也。飞龙在天，大人造也。亢龙有悔，盈不可久也。

从这些引文可以看出早期人们对文字音韵之美的追求。也许正是在使文字叙述更富音乐美感这种意识的推动下，韵文开始慢慢地从这种混沌未分的散韵结合的状态中分化出来，而最终形成诗歌这种文体。诗歌这种纯粹的韵文产生之后，散韵结合的传统并没有结束。

先秦诸子著作和历史著作虽然主要是以散文写成的。但是其中仍然不乏韵文的成份。老子在阐述其哲学思想时对文字的音乐性有着比较明确的追求。《老子》 一书的韵文的成份很多，如第二章：

天下皆知美之为美，斯恶矣；皆知善之为善，斯不善矣。有无相生，难易相成，长短相交，高下相倾。

这亦散亦韵的五千言，对后世文学的影响非常深远。再如：《荀子·成相篇》

请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良。人主无贤，如瞽无相何伥伥。请布基，慎圣人，愚而自专事不治。主忌苟胜，群臣莫谏必逢灾。论臣过，反其施，尊主安国尚贤义。

先秦诸子散文和历史散文在行文的过程中为了追求文辞之美，有时采用韵文的句式，有时还引用诗歌或歌谣进入自己的文章。《孟子·离娄上》就引用了民谣《孺子歌》：

有孺子歌曰："沧浪之水清兮，可以濯我缨，沧浪之水浊兮，可以濯我足。"

诸子散文和历史散文掺杂韵文，虽不全是出于叙述的需要，但这也可以说明，散文和韵文分体而立之后，韵文并没有完全从诸子散文和历史散文中消失。散文中的韵文成份仍然承担着一定的功能，包括叙述功能在内。

先秦散文杂有韵文的成份，与当时人们对诗歌的社会功能的重视程度以及社会风气、欣赏习惯有着一定的关系。儒家向来重视对于《诗经》的学习。春秋战国时期不但有唱诗的风气，而且在多种社会活动中还有赋诗言志的传统。这也就使记录或反映当时历史的著作和其他散文作品，或多或少地留存下来了人物所吟咏的诗歌。赋诗言志，并不单单是抒写人物的情感和志意，其实还应当包括当事人对未来的设想、行动的计划。历史著作《左传》和《战国策》就多次引用《诗经》成句。一些历史人物除了引用《诗经》成句之外，有时也会自我作歌。《左传·郑伯克段于焉》一文记载郑庄公曾发誓不到黄泉不与其母相见。后来郑庄公思念母亲，在大臣的帮助之下，在地道里与其母相见。母子都非常高兴，分别唱到："大隧之中，其乐也融融"；"大隧之外，其乐也泄泄。"这既是人物的抒情，又是作者对历史的叙述。在历史叙事的过程中杂以韵文是记录我们这个喜爱诗歌、重视诗歌的民族的历史的时

候难以回避的现象。

那些似史非史带有一定虚构性的野史、笔记中也杂有诗歌。用散文写成的作于先秦时期的小说《穆天子传》即是这样。周穆王西行万里寻访西王母，二人相会。

西王母为天子谣曰：“白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将子无死，尚能复来。”天子答曰：“予归东土，和治诸夏。万民平均，吾顾见汝。比及三年，将复而野。”

这既是传情达意的需要，同时又是小说叙事的组成部分。由《穆天子传》可知韵文叙事在小说中的使用先秦时期就已开始。“秦汉人所作”[①] 的小说《燕丹子》写到燕太子丹送别荆轲时，击筑而歌，很好地烘托了悲壮的气氛：

风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。

当荆轲“左手把秦王袖，右手揕其胸”，拟杀秦王时，秦王要求听完一曲之后再死。这其实是秦王的缓兵之计。歌女唱到：

罗縠单衣，可掣而绝。八尺屏风，可超而越。鹿卢之剑，可负而拔。

这段唱词不但有结构情节的作用，同时还有预叙的功能。汉人托名班固的《汉武故事》所记乃汉武帝一生的遗闻逸事。丞相公孙雄欲谏止武帝微服私行，弗听。公孙自杀。武帝作诔哀之：

公孙之生，污渎降灵。元老克壮，为汉之贞。弗予一人，迄用有成。去矣游矣，永归冥冥。呜呼夫子！曷其能刑。载曰：万物有终，人生安长；幸不为夭，夫复何伤。

越来越多的研究者倾向于汉末人所作[②] 的《汉武内传》承《汉武故事》，吸收汉赋手法，加以铺张排比，敷演增饰，又引五言诗数首进入小说之中，其一云：

大象虽寥廓，我把天地户。披云沉灵舆，倏忽适下土。空洞成元音，至灵为容冶。太真嘘中唱，始知风尘苦。颐神三田中，纳精六阙下。遂乘万龙輴，驰骋眄九野。

“汉人驾名东方朔”[③] 所作《神异经》之《中荒经》中叙述东王公与西王母相会之事：

西王母岁登翼上，会东王公也。故其柱铭曰：“昆仑铜柱，其高入天。圆周如削，肤体美焉。”其鸟铭曰：“有鸟希有，碌赤煌煌，不鸣不食。东覆东王公，西覆西王母。王母欲东，登之自通。阴阳相须，唯会益工。”

这些小说虽然记录下来的韵文不多，却标志着初具散韵结合的小说文体的出现。也许这只是我们这个喜爱诗歌的民族特点的反映，和对其前散韵结合的文学传统的继承，并不是小说作者有意识地新创，但它的出现却具有重要的意义。从这也可以看出，中国古代小说在其产生之初，韵文就已经参与了小说的叙事。

相对于先秦及两汉时期，魏晋南北朝小说散韵结合的叙事，并没有明显的发展。散文叙事中杂有韵文的小说大多属于婚恋之类。如：王嘉《拾遗记》卷一写少昊母皇娥与白帝之子恋爱的故事。皇娥倚瑟清歌：

---

① 胡应麟《少室山房笔丛·燕丹子》上海：中华书局 1958 年版。
② 参见杜贵晨《中国古代短篇小说史》郑州：中州古籍出版社 1991 年版，第三章第二节。
③ 胡应麟《少室山房笔丛·二酉缀遗》上海：中华书局 1958 年版。

“天清地旷浩茫茫，万象回薄化无方。浛天荡荡望沧沧，乘桴轻漾著日旁。当其何所至穷桑，心知和乐悦未央。”……白帝子答歌：“四维八埏眇难极，驱光逐影穷水域。璇宫夜静当轩织。桐峰文梓千寻直，伐梓作器成琴瑟。清歌流畅乐难极，沧湄海浦来栖息。”

再如祖台之《志怪》写建康小吏曹著与神女婉相见。婉抚琴而歌：

登庐山兮郁嵯峨，晞阳风兮拂紫霞。招若人兮濯灵波，欣良运兮畅云柯，弹鸣琴兮乐莫过，云龙会兮乐太和。[①]

这两篇小说相对于先秦小说《穆天子传》其韵文的叙事性并没有显著的增强。这一时期与此相类的小说很多，如：干宝《搜神记》中的《紫玉》、《弦超》、《韩凭妻》，《拾遗记》中的《翔风》等等。

除了写男女恋情的小说常常杂有这类韵文之外，其他类型的小说有时也会杂入韵文。王嘉《拾遗记》卷七写文帝所爱的美人薛灵芸入宫，一路上的陈设极尽铺张。行者歌曰：

青槐夹道多尘埃，龙楼凤阙望崔嵬。清风细雨杂香来，土上出金火照台。

这篇小说中歌唱者由小说中的主角，变成了行人。陶潜《搜神后记》中的《丁令威》写丁令威求仙学道，后化鹤归辽，徘徊空中而言曰：

有鸟有鸟丁令威，去家千年今始归。城郭如故人民非，何不学仙冢垒垒。

丁令威化鹤后劝人学道之言，虽不同于前述以韵文对话的形式，但就韵文在小说中的叙事而言，与此前所述者并没有什么差别。

总之，魏晋南北朝时期小说中的韵文，其形式还比较单一，韵文在小说中的功能也还显得单纯。这种情况到了唐人传奇小说中有了较大的改观。

唐朝是一个崇尚诗歌的时代。诗歌在唐代的繁荣以及唐人对诗歌表现手法的开拓，为散韵结合的小说叙事提供了丰富的借鉴。这一时期许多传奇小说作者本身即是著名诗人，如元稹、白居易、白行简、陈鸿、李绅等。所以“诗歌向传奇的渗入尤为明显，使得诸多传奇作品都具有诗意化特点”，[②] 也使得小说中韵文叙事得以迅速发展。很多传奇小说作家比较多地运用诗歌来体物叙事。另外，唐代士子的“温卷”之风，对唐代传奇小说这种文体的形成也有着一定的影响。

唐代之前的小说主人公的对话常用作歌的形式。这种形式至唐传奇则多用诗词互酬。这是对《穆天子传》作歌互答的继承，也是韵文对话的发展。皇甫枚的《飞烟传》写赵像与飞烟以诗相互表达爱意，偷期密约之事。全文一千五百余字，其中诗歌竟然多达十余首。男女之间传诗送简，互诉情怀的情节，在唐传奇小说中十分常见，如《莺莺传》、《裴航》等都有这类情节。

韦瓘《周秦行纪》写牛秀才与众仙女饮酒作诗。诗歌内容既有人物情感的抒写也有对人物身世的叙述。如王嫱之诗：

[①] 转引自王枝忠《汉魏六朝小说史》浙江古籍出版社 1997 年版，第 121 页。

[②] 袁行霈、罗宗强主编《中国文学史》第二册，高等教育出版社 1999 年 8 月版，第 388 页。

雪里穹庐不见春，汉衣虽旧泪垂新。如今最恨毛延寿，爱把丹青错画人。

以诗歌叙述人物身世，也是这篇小说对韵文叙事功能的开拓。

《莺莺传》中的诗歌不但用于人物传情达意，还有着穿针引线、结构情节的功能：

待月西厢下，迎风户半开。拂墙花影动，疑是玉人来。

莺莺通过这首诗向张生说明了月上柳梢之时，她在西厢等待张生逾墙而来。更为重要的是这首诗还是这篇小说的情节发展能够继续下去的一个重要的关节。这种模式在明清才子佳人小说中最为常见。这也是明清才子佳人小说中惯用的结构作品，推动情节发展的方法。

明清小说的作者常常在小说的某个重要的地方用诗或词评赞小说中的人物。唐传奇《飞烟传》将至篇末作者引用崔、李二生之诗云：

恰似传花人饮散，空床抛下最繁枝。

艳魄香魂如有在，还应羞见坠楼人。

崔、李二生感叹飞烟之遭抛弃就如击鼓传花，酒阑人散之后，无人再会顾及那一束被人传来传去的鲜花。如果飞烟香魂犹在，一定会后悔不能如石崇之妾绿珠跳楼以守贞操。这几句诗犹如后世小说评赞人事之诗。以诗词评论人物在明清小说中的运用非常普遍。

在唐代传奇中《游仙窟》应该是运用诗歌最多、最密集的一篇小说。通篇以诗歌为主体，人物对话多用和谐流利的诗和其他韵文完成。在人物对话的过程中，实现了小说的叙事。以韵文形式的人物对话进行叙事，并非为这篇小说所独有。在小说中以诗歌（或骈辞骊句）描写人物的肖象，这篇小说却首开其例。作者对两位女主人公的描写都是用诗歌写成。请看男主人公眼中的十娘和五嫂：

……红颜杂绿鬓，无处不相宜。艳色浮妆粉，含香乱口脂。鬓欺蝉鬓非成鬓，眉笑蛾眉不是眉。见许实娉婷，何处不轻盈！可怜娇里面，可爱语中声。婀娜腰支细细许，𥉌䀹眼子长长馨。巧儿旧来镌未得，画匠迎生摸不成。 相看未相识，倾城复倾国。迎风帔子郁金香，照日裙裾石榴色。口上珊瑚耐拾取，……

须臾之间，五嫂则至。罗绮缤纷，丹青暐晔。裙前麝散，髻后龙盘。珠绳络翠衫，金薄涂丹履。余乃咏曰：“奇异妍雅，貌特惊新。眉间月出疑争夜，颊上华开似斗春。细腰偏爱转，笑脸特宜嚬。真成物外奇稀物，实是人间断绝人。自然能举止，可念无比方。能令公子百重生，巧使王孙千迴死。黑云裁两鬓，白雪分双齿。织成锦袖麒麟儿，刺乡裙腰鹦鹉子。触处尽开怀，何曾有不佳！……”

在小说中用诗歌（或骈辞骊句）描述环境或进行夸饰铺排，《游仙窟》也是比较早的。小说对仙窟的陈设和酒食多次进行的描述：

珠玉惊心，金银曜眼。五彩龙鬚席，银绣缘边氈；八尺象牙床，绯绫贴荐褥。车渠等宝，俱映优昙之花；玛瑙真珠，并贯颇梨之线。文柏榻子，俱写豹头；兰草灯心，并烧鱼脑。管絃寥亮，分张北户之间；杯盏交横，列坐南窗之下。

这是对堂上的陈设的描写。

东海鯔条，西山凤脯；鹿尾鹿舌，干鱼炙鱼；雁醢荇葅，鹑[月鐵]桂糁；熊掌兔髀，

雉臎豺唇；百味五辛，谈之不能尽，说之不能穷。（汪辟疆校录《唐人小说》上海古籍出版社 1978 年版，第 30 页）

这是对酒食的夸饰排比。主人公随五嫂、十娘来至园内赏景，但见：

杂果万株，含青叶绿；丛花四照，散紫翻红。激石鸣泉，疏岩凿磴。无冬无夏，娇莺乱于锦枝；非古非今，花鲂跃于银池。婀娜蓊茸，清冷飂[风日]；鹅鸭分飞，芙蓉间出；大竹小竹，誇渭南之千亩；花合花开，笑河阳之一县；青青岸柳，丝条拂于武昌；赫赫山杨，箭干稠于董泽。

用诗歌或骈辞骊句进行环境描写，不独见于小说《游仙窟》，李朝威的《柳毅传》也有类似的情况。柳毅初至龙宫：

谛视之，则人间珍宝，毕尽于此。柱以白璧，砌以青玉，床以珊瑚，簾以水精，雕琉璃于翠楣，饰琥珀于虹栋。

这里对景物和陈设的铺排夸饰，是诗赋体物功能在小说中的运用。这篇小说还有一个特殊的地方。结尾处小说主人公大发感慨：

望神仙兮不可见，普天地兮知余心。思神仙兮不可得，觅十娘兮断知闻。欲闻此兮肠亦乱，更见此兮恼余心。

这段韵文的叙事性并不明显，不过这一点正与明清小说中处于同样位置的诗词的功能相近：其功能并不主要在于叙事。

从以上的论述可以看出，散韵结合的叙事传统在中国有着悠久的历史。这一传统不但直接导致了多体浑融的小说文体的形成，而且对历史上说唱结合、散韵相间的俗讲和变文与说话和话本的出现，也有着至关重要的影响。一般都认为唐传奇是一种成熟的小说文体。小说的散韵结合的叙事从秦汉发展到唐代传奇小说也已经比较成熟，韵文在小说中的功能也已经非常丰富。而现在所知的唐代的变文和话本相对于宋元话本来说，却还相当粗陋，尚处于初创阶段。一般来讲，应该是处于初创阶段的首先向已经成熟的形式学习，而不应该是相反。因此说此时的俗讲僧和说话艺人为了吸引听众，借助这种古已有之，且在唐代已经成熟的散韵结合的艺术形式，进行说唱表演，更在情理之中。唐代之前散韵结合的小说显然是供人阅读的，尤其是供有一定知识的文化人阅读。而俗讲僧和说话艺人所面对的却是没有多少书本知识的普通民众。有人认为变文的“变”字，即是变深奥为通俗的意思。因此他们最自然的选择便是采用通俗的白话或口语进行讲说，而不可能是文人书写所习用的文言。有人认为中国的说唱文学早已有之。认为《荀子》的《成相篇》即是中国说唱文学之祖。笔者认为这种推论尚欠周详。《成相篇》几乎全是韵文，应该是用来歌唱或念诵的，而不应该是边说边唱的讲唱结合。唱诗、说笑话和讲故事这种现象虽然古已有之，但是说和唱何时开始结合在一起表演内容连贯的故事，则不易知。而最为关键的是迟至唐代的俗讲和说话艺术，这种说、唱结合起来，表演内容连贯的故事的艺术形式还远未成熟。所以，唐代的俗讲和说话艺术主动向已经成熟的唐传奇小说这种韵散结合的叙事形式学习则更有可能。不过宋元之后说唱结合、散韵相间的说唱艺术和话本非常繁荣，此时反过来对小说创作产生影响也在情理之中。

这种影响使中国古代小说所固有的散韵结合的叙事传统得到进一步的加强，也使韵文在叙事文学中的功能变得更加丰富和完善。

因着这种韵散结合的传统和成熟丰富的韵文叙事方式，明清时期的小说作者一旦采用通俗易懂的白话进行创作，很快就出现了成熟的多体浑融的白话小说，并赢得了最为广大的读者。历史演义小说《三国演义》、英雄传奇小说《水浒传》以及神魔小说《西游记》异峰突起，应当说与这一古老的传统有着密切的关系。也就是说中国古代韵文叙事传统和韵散结合的叙事传统为它们的迅速成熟提前作好了准备。

王富鹏：广东韶关学院中文系教师，博士。联系地址：广东韶关学院韩家山校区 30 栋 702.
邮编：512005 邮箱：gzwangfp@yahoo.com.cn

“文章缘起类”文献简论

——《文章缘起》续、补、注、订误著作研究

中山大学中文系 07 级博士生　李晓红

摘　要: 任昉《文章缘起》记录秦汉以来从经学著作脱胎并独立发展起来的 85 个文章体类，标举其始作时代、作者和篇名，简约而完整地勾勒出中国文章学发展初期的文章谱系。后世学者对该书进行续、补、注、订误，形成一个“文章缘起类”批评体系，这些后续著作增补了后世新发展出来的上百个文体，充实了《文章缘起》的文章谱系。从这一系列“文章缘起类”文献，可以见出中国传统文章形态的发展概貌及延续至晚清的“大文章”观。

关键词: 文章缘起类　《文章缘起注》　《续文章缘起》　《文章缘起订误》　《文章缘起补》　文章谱系

一，　　文章缘起类

在中国文学批评史上，任昉的《文章缘起》是一部独具特色的著作，该书在《隋志》总集类中题为《文章始》，北宋王得臣（1036-1115）《麈史》载为《文章缘起》，南宋绍兴三十年（1160）四月二日洪适在该书刻本的题识中正名为《文章缘起》，遂以《文章缘起》名世。书中任昉著录秦汉以来“圣君贤士”“沿著”六经文体所创制文章体类 85 种，录其名目及始作时代、作者、篇名。如“上书，秦丞相李斯《上治安书》”，“书，汉太史令司马迁《报任少卿书》”，两种书体的分别标立，记录了秦汉时期书体的概貌，反映出人臣进御之书与日常往来之书的区别；所举文章始篇，又是比较“有具体的成形标准”[①]的完整篇章，如《报任少卿书》[②]，后世作者完全可以由此揣摩出往来之书的体性、规式和格调[③]，较《文心雕龙·书记》所举“子家与赵宣以书，巫臣之遗子反，子产之谏范宣”四书更具范式意义。[④]

这种著录方式，既极简约地记录了文章体类的发展概貌，又以著者认可的成形的文体始篇，引导后世该文体的创作，具有文学批评的价值，《隋书·经籍志》便将其作为可令后世“作者继轨，属辞之士以为覃奥而取则焉”（《隋书卷三五·志第三0》）的总集，载与挚虞《文章流别》和刘勰《文心雕龙》同列。另一方面，书中博考85个文章体类创于何时何人何篇，又极具探索事物起始的杂家博观趣味，如著者序言所云能“新好事者之目耳”，因此新旧《唐志》皆将该书征录入子部杂家类，与任昉时代相近的谢昊撰《物始》及隋唐间刘孝孙

[①] 方孝岳《中国文学批评》，三联书店 2007 年 7 月第 1 版，第 91 页。
[②] 全文见《文选》卷第四十一“书上”
[③] 刘咸炘《文学述林·文学正名》，《刘咸炘学术论集·文学讲义编》，广西师范大学 2007 年 7 月版第 3 页。
[④] 四书均见于《左传》，内容不完整，详见范文澜《文心雕龙注》卷五“书记第二十五”注 6.

撰《事始》同列。宋代郑樵《通志·艺文略》将其同时录入文史类和杂家类[①]。可见这种《文章缘起》蕴含的双面魅力。

该书问世后不久即有姚察的续作[②]。唐代又有张绩补任昉原书[③]。宋代学者对《文章缘起》更加重视，王得臣《麈史》卷二“论文”对其所录文章名之始加以考辨，并续补唐代以来新出现5个文类。章如愚编《群书考索》，更将任昉《文章缘起》专立一类，题为“文章缘起类”，作为“文章门”的开篇[④]。明代陈懋仁有《文章缘起注》，清方熊又在《文章缘起注》后加以补注[⑤]。陈懋仁又作了《续文章缘起》[⑥]，补录唐宋以来新发现和新创立的65类文体及其缘起篇目，并略释体例风格。晚清钱方绮作《文章缘起订误》、《文章缘起补》[⑦]，考订书中缘起篇目33类，补进新文体及其缘起篇目32类。这些续、补、注、订误的系列著作一起，加上历代考订笔记的零星补续，剔去其中相同的文类，所著录总数仍超过180种，形成一个独特的批评文类——“文章缘起类”。它们用极简约的笔墨及时地记录了中国古代文章体类发展的痕迹。这个被记录下来的庞大文类系统，勾勒出中国古代文章的谱系，较为完整而简明地为今人呈现古代文章形态的概貌。

2，陈懋仁《文章缘起注》

《文章缘起》对文章体类的征录，虽以成形的始篇为范式代表其文体特色，但没有明确的文字说明，人们对文体特色的把握便只能停留在揣摩阶段。宋代以来，学者在文体辨识方面有更细致明确的追求，因此出现了对该书的补注。如王应麟《玉海》卷五十四云：“《文章缘起》‘连珠，扬雄作’，沈约曰：‘连珠之作始自子云。’盖谓辞句连续，互相发明，若珠之结排也。”对该书“连珠”条加以补注，引沈约语使“连珠”作为一个文体被确认更具普遍性，并阐明其体式特点。这样对《文章缘起》所录文体的增注，以明代陈懋仁《文章缘起注》最为突出。

《文章缘起注》常见版本有《四库全书》和《学海类编》本。《四库全书》本陈懋仁注后有方熊补注，该书提要云“明陈懋仁尝为之注，国朝方熊更附益之。凡编中题‘注’字者皆懋仁语，题‘补注’字者皆熊所加。”[⑧]《学海类编》仅录陈懋仁注，该书后乃氏著《续文

---

① 郑樵《通志》卷六十八著录为“《文章始》，任昉撰。”现存各种刻本，惟清任兆麟所刻《心斋十种》本题为“《文章始》”，任兆麟按：“是书以‘缘起’名见《郡斋志》诸书，第公自叙云‘为文章名之始’，《隋书志》‘《文章始》一卷’，则名‘缘起’者，特宋人为之耳。兆麟校读一过，仍标原名，庶复向来之旧。续名‘缘起’不改陈氏之实。第四十三世孙兆麟谨识。”

② 《隋书·经籍志》著录姚察之书为《文章始》，与任昉书同名，后人多以其为续任昉之作，新旧《唐志》即著录为《续文章始》。可参加姚振宗《隋书经籍志考证》对姚察《文章始》条的考证。见《二十五史补编》第四册 5876-5877 页。

③ 《旧唐书卷四七•志第二七》载：“《文章始》一卷任昉撰，张绩补。《续文章始》一卷姚察撰。”

④ 见《山堂考索》前集卷二一“文章門”。

⑤ 《文渊阁四库全书》集部诗文评类，第 1478 册。

⑥ 《丛书集成初编》第 2625 册。

⑦ 《得天爵斋丛书》，国家图书馆藏。

⑧ 《文章缘起》，《四库全书》集部 1478 册，第 204 页。

章缘起》，《丛书集成初编》即据《学海类编本》排印[①]。曹溶在《学海类编》“辑书大意”中说明该丛书乃“杂抄旧著成编，不出自手笔者不录”，陈氏的“文章缘起类”二书编在该丛书“集馀”之三“文词”类中，该类小序曰：“重立言也，学者博览群书多有不能濡笔者，皆由讲论之不精，体裁之未悉，阅是编可以登高能赋矣。”则对该书颇为重视。

今举“五言诗”与“歌”两例略为分析其注文特色：

原文：诗五言，汉骑都尉李陵《与苏武诗》

陈懋仁注：《国风》“谁谓雀无角”，五言之属也。刘勰曰：“《召南•行露》，始肇半章；孺子《沧浪》，亦有全曲；《暇豫》优歌，远见《春秋》；《邪径》童谣，近在成世；阅时取证，则五言久矣。”《诗品》：“《夏歌》曰‘郁陶乎予心’，《楚谣》曰‘名余曰正则’，虽诗体未全，然是五言之滥觞也。逮汉李陵，始著五言之目矣。古诗眇邈，人世难详，推其支体，固自炎汉之制，非衰周之倡也。” [②]

笔者按：《学海类编》本此注文在“《国风》……五言之属也”后有“《书》曰：‘已出纳五言’”；“非衰周之倡也”后有“诗有六义，一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而义有余，兴也；因物喻志，比也；直书其事，寓言写物，赋也。宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹彩，使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。若专用比兴，则患在意深，意深则词踬；若但用赋体，则患在意浮，意浮则文散，体成流移，文无止泊，便有芜漫之累矣。”[③]

原文：歌，荆卿作《易水歌》。

陈懋仁注：夏侯玄《辨乐论》：“伏羲因时兴利，教民田渔，有《网罟之歌》。”《山海经》：“帝俊作歌，歌声永而导郁者也，猗吁抑扬永言谓之歌。”《史记》：“‘歌者上如抗，下如隊，曲如折，止如槀木，居中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。故歌之为言也，长言之也。’” [④]

笔者按：《学海》本注云：“歌者，声永而导郁者也。《释名》曰：“人声曰歌，歌柯也。歌之言是其质也，以声吟咏有上下，如草木之有柯叶也。”《珊瑚钩诗话》曰：‘猗吁抑扬永言谓之歌。’” [⑤]

四库本“五言诗”注文第一句没有表明出处，实来自挚虞《文章流别论》“五言者‘谁谓雀无角，何以穿我屋’之属是也”(《艺文类聚》卷五十六)，接着引刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》关于五言诗体的批评史料。学海本“歌”注文第一句也没有表明出处，但从四库本可见来自《山海经》。综合可见，通过引用史料呈现文体发展历史及体式特点，是陈懋仁注释的特色，因此四库馆臣在该书提要中说：“其注，每条之下，蔓衍论文，多捃拾挚虞、李充、刘勰之言，而益以王世贞《艺苑卮言》之类，未为精要。”[⑥]对注文评价不高。笔者认

---

① 见《丛书集成初编》中华书局 1985 年版，第 2625 册。
② 《文章缘起》，《四库全书》集部 1478 册，第 205 页。
③ 《丛书集成初编》第 2625 册陈懋仁《文章缘起注•续文章缘起》，第 1－2 页
④ 《文渊阁四库全书》集部诗文评类 1478 册，第 208 页。
⑤ 《丛书集成初编》第 2625 册陈懋仁《文章缘起注•续文章缘起》，第 3 页
⑥ 见《文渊阁四库全书》台湾商务印书馆中华民国七十五（1983）年版第 1478 册，第 204 页。

为，这种排列史料并不是盲目的，从“五言诗”条注文，我们可以清晰地见出五言诗体从早期偶见的五言诗句，发展至李陵始著“五言之目”的历史过程。《学海类编》本还引有《尚书》“已出纳五言”一句，可见陈氏在溯源的时候，连该文章名作为一个词的最早出处亦有关怀；兼引出钟嵘对五言诗写作“干之以风力，润之以丹彩，使味之者无极，闻之者动心”的艺术追求，可视为陈氏对五言诗文体特点的说明。这些内容，虽有些超出任昉所圈定秦汉的时间范围，但其对文章名目、句式起源的考求，正显示出秦汉时期文章体类如何从经学脱胎而独立的痕迹；其对体式特点的说明，又是对任书所构建文章谱系的丰满。此外，排列的这些来自挚虞、刘勰等文体的源流史料，与任昉对文章体类缘起的别裁形成潜在的对比，显然《文章缘起》只是记录文章体成立阶段的标志性成形的始篇。

方熊[①]的补注方式近似陈懋仁，主要引用明代吴讷《文章辨体》、徐师曾《文体明辨》两部辨体著作中的各体序题之语，但没有在注文中注明。如：“赞，司马相如《荆轲赞》”条，补注云：“按《字书》：‘赞，称美也，字本作讚。’昔汉司马相如初赞荆轲，后人祖之，著作甚众。唐时用以试士，则其为世所尚久矣。其体有三：一曰杂赞，意专褒美，若诸集所载人物、文章、书画诸赞是也；二曰哀赞，哀人之没而述德以赞之者是也；三曰史赞，词兼褒贬，若《史记索隐》、《东汉》、《晋书》诸赞是也。刘勰有言：‘赞之为体，促而不旷，结言于四字之句，盘桓乎数韵之辞。其颂家之细条乎？’”[②] 全袭徐师曾《文体明辨》“赞”体[③]序题内容。乃至四库馆臣所批评注文“议论亦往往纰谬”之例，“谓‘乡约’之类，当仿王褒《僮约》为之，庶不失古意，不知《僮约》乃俳谐游戏之作，其文全载《太平御览》中，岂可以为‘乡约’之式，尤为乖舛”[④]，亦是承袭徐师曾序题。

注中间有注释者独见，如对“七”体的补注，方熊补注云：“古人戒册用九与七，屈子《九章》《九歌》，孟子庄子《七篇》命名。”[⑤]考求“七”字作为文题的先例，具有“文章缘起类”作品“新好事者耳目”博闻趣味。四库馆臣却据此评为“间有考证，而失于纠驳者尚多……谓枚乘《七发》源于《孟子》、《庄子》之《七篇》，殊为附会”，这是不太符合注文内容实际的。因为在“孟子庄子《七篇》命名”后，方熊还引用徐师曾语：“按七者，文章之一体也。词虽八首，而问对凡七，故谓之七；则七者，问对之别名，而《楚词·七谏》之流也。盖自枚乘初撰《七发》，而傅毅《七激》、张衡《七辩》、崔骃《七依》……相继有作”，这才是代表方熊对七体流别意见。

总之，这些《文章缘起》的注文，以丰富的材料充实任昉所标记文章类目的内涵，尤其

[①] 方熊，生平未详。《清人别集总目》载有二人。一为方熊（1779－1860），字子鱼，常熟人。嘉庆 24 年举人，有《绣屏风馆诗集》等作品。按，《四库全书》成书于乾隆年间，可断定常熟方熊非《文章缘起》补注者。另一为方熊字飞崖，号渭扬，乌程人。诸生。有《飞崖诗删 8 卷》传世。（安徽教育出版社，第 226－227 页）按：查《清画家诗史•丁下》载：“方熊，字飞崖，乌程人。诸生。善画芦雁，有《飞崖诗删》。《湘翁委写芦雁即以题赠》：“汀苇苍苍白露凝，平沙寒艇未收罾。等闲叫醒江南梦，一片潇湘过几层。”（第 076－257 页）又查《中国历代人名大辞典》又载：“方熊，清浙江乌程人，字飞厓，号渭敭。诸生。工诗，善画芦雁。有《飞厓诗删》、《带湖草堂集》。（《清画家诗史》）”（上海古籍出版社 1999 年 12 月版，第 311 页）但各书均未言乌程方熊有补注《文章缘起》之事。

[②] 《文渊阁四库全书》集部诗文评类，第 1478 册，第 217 页。

[③] 《文体明辨序说》人民文学出版社，1962 年 8 月版，第 143 页。

[④] 《文渊阁四库全书》第 1478 册，第 205 页。

[⑤] 《文渊阁四库全书》第 1478 册，第 228 页

引文对该文章类规式、体性有较为深入的说明，对读者认识该文体语言结构及体式特征的发展演变有重要意义。

值得一提的是，《学海》本与《四库》本的陈懋仁注文有些条目差别甚大，有的条目《四库》本较简略，而《学海》本较详尽，如上述“五言诗”条；有的条目则反之，如上述“歌”条。两者孰为定本，尚待查考。但两种版本的注文均以排列史料的方式呈现注释者对该文类的发展历程、体制特征、功用或风格演变的认识，内容风格并无大异。

3，两种文体溯源做法与后人对《文章缘起》的订误、补正

任昉《文章缘起》记录文章体成立阶段的标志性成形的始篇，表达其对这样对文体之始的看法；与挚虞、刘勰等从萌芽阶段开始追溯文体之起源的做法不同，他们代表了两种对文体起源的判断。宋代学者对此已有关注，在《麈史》评介《文章缘起》的文字，并引唐代刘存《事始》对相同文类始篇的不同说法形成对比，后者从先秦文献中寻找其立名之因，王得臣在此反映出两种判断“或讨其事名之因，或具成篇”的不同角度，“论虽有不同，然不害其多闻之益”(《麈史·论文》)。

王得臣“续彦升之志”增补新文类时，同《文章缘起》记录仅标记其“成篇”之文，如“原”举韩愈《原道》;“读”举韩愈《读仪礼》,“书”举柳宗元《书段太尉逸事》等。这种做法的好处是以极简省的笔墨标记出新见文类，以此勾勒文章谱系，简明扼要地呈现出文章形态的概貌。不足之处是忽略了文章形态的发展历程。这样构建的文章谱系，就像一本只有成员姓名与职位的公司员工表，对各个成员之所以拥有这种职位及职位的特点缺乏必要说明。因此，不同的学者对此做法有不同意见。赞同者如严羽，《沧浪诗话·诗体》谈诗三言、四言、五言、六言、七言、九言之始，均同《文章缘起》。不同意见者如吴子良，《荆溪林下偶谈》卷二:“梁任昉有《文章缘起》一卷，著秦汉以来文章名目之始。按论之名起于秦汉以前荀子《礼论》、《乐论》，庄子《齐物论》，慎到《十二论》，吕不韦《八览》、《六论》是也，至汉则有贾谊《过秦论》，昉乃以王褒《四子讲德论》为始，误矣。”罗列《四子讲德论》之前各种以“论”名篇的著作。对比起来，《四子讲德论》与其前各篇最大的不同之处在其行文以对话的方式说理，这种“论”文的体式在后来颇有沿著者，如阮籍《乐论》、《达庄论》和嵇康《声无哀乐论》，任昉标立“论”体而舍贾谊《过秦》，其别裁当在于此。后世像这样从更早的文献发掘文章名目始篇，对任昉之说法提出不同意见的言论甚多，晚清钱方绮《文章缘起订误》是其中典型。

钱方绮，字观保，号骏华，又号访奇，江苏武进人。光绪二年丙子二月十九日（1876）生，光绪二十七年辛丑十一月二十六日（1901）卒，年二十六岁。太学生，工文，通医。其子钱建初《钱骏华先生年谱》称:“骏华公，太学生。博学工文，勤於撰述，弱冠著稿已盈箧，尤喜论当世之务，动辄数千言。谨按:《钱氏族谱》称著有《得天爵斋诗、古文集三卷》、《得天爵斋考八卷、《庸言》三卷、《俚言考》四卷、《字说》一卷、《经说》二卷、《续读史

兵略》二十卷、《行军急救法》二卷、《瘟疫论提要》上下卷，今仅存者计《续读史兵略》十八卷、《得天爵斋诗文集》三卷、《研经庐杂议》八卷、《方言拾补》六卷、《文章缘起订误》一卷、《白缠喉症治馀说》一卷。”可见钱氏治学之博杂，这些著作收在《得天爵斋丛书》[①]中，《文章缘起订误》前有王蘧常序，云：

> 予昔读任彦升《文章缘起》而诧其多误，史称彦升手校秘阁四部，又称家虽贫，聚书至万余卷，其多识前言可知，深识文章体要可知，乃于此书既多未协，推源自起，尤多疏舛，淹博如彦升似不应有此，后知纪河间已疑其假托，河间多訾其分类，而摘《缘起》之误，仅举挽歌始《薤露》不起缪袭，玉[②]篇始仓颉不起《凡将》两事。宋王得臣《麈史》虽信其书而亦有所弹正，亦仅六七事而已，尝欲详正其误，俾后学不致迷误因循，至今未果也。吾友钱建初博士既整齐先德骏华先生遗书，予已娄序之矣。今年初夏复出此书请序，予为大喜，不特王、纪所言皆多撷取，且遍及全书，匡正至三十余事，复为《补》，亦至三十余事，虽不言此书之不出于彦升而其意灼然，河间疑此书之于隋前，今所传本盖出张绩理或然欤？余既喜骏华先生之先得我心，又钦其埤益后学于无偶也。爰忘其谫漏而謦序之。

即以《文章缘起》所举文之始为误，以此推断此书非任昉原作，这主要没有理解《文章缘起》以成篇的出现标记文章始的做法。钱方琦也因此，《订误》主要是用“事名”之始去纠驳任昉的“成篇”之始。如：

> 又谓辞始汉武帝《秋风辞》，非也。骏案：《易》有《系辞》上下篇，《毛诗》又曰‘歌辞《南陔》《由庚》诸篇有声无辞’，此即辞之权舆。

可见其从更早文献中摘取文章名如“辞”最早出现在题名的记录。又作《文章缘起补》，如：

> 五言，《文选》注谓五言自李陵始，殆不然。骏案：《文心雕龙•明诗篇》曰：“《召南》《行露》已肇半章。”“谁谓雀无角，何以穿我屋”之类是也。孺子《沧浪》亦有全曲，“可以濯我缨，可以濯我足”二语是也。是五言所始也。

则以《诗经》偶见的五言句，作为五言诗之始。这是挚虞《文章流别论》就有的观点。但对于这样的探源，罗根泽先生评曰：“挚氏之意，谓后世五言诗，与《诗经》杂于四言中之五言诗句，有渊源关系，而非谓《诗经》即五言诗；谓五言诗源于《诗经》，而非谓五言诗起于《诗经》。故曰：‘后世演之，遂以为篇。’”[③]可见钱方琦的探源主要立足于文体的萌芽阶段。

钱方琦对文章名的最早出处的关注，引偶见合体式的单句或文章片段作为文体起源，与任昉以完整篇章出现作为文之缘起的思路是不同的。但《文章缘起订误》和《文章缘起补》在经史著作及历代笔记乃至医籍中钩稽有关文章渊源所始的文献，用力甚多，其价值在于补充了各种文类在早期中国文化土壤中萌芽的情况，显示了中国文章形态深远的根源和漫长的

[①] 今人王蘧常编校，钱方绮之子钱建初参订，松江张联芳精缮。《文章缘起订误》和《文章缘起补》收入于此丛书，今北京国家图书馆有藏。

[②] “玉”字衍。详见《任昉〈文章缘起〉考论》注文。

[③] 《五言诗起源说评录》，见《罗根泽古典文学论文集》第136-137页，中华书局1985年7月第1版。

发展历程。

4，后世续补文类及其价值述略

《文章缘起》记录的是秦汉至六朝的文章谱系，隋唐以来中国文章学又有极大的发展。该书所对文章类别及其范式的简省记录方式，得到后世学者的推崇和发展。除了隋姚察《续文章始》和唐张绩所补《文章始》之外，宋代以来还有大量对该书进行补、续之作，他们对于《文章缘起》所建构的传统文章学谱系的完整性，有重要意义。

北宋王得臣（1036-1115）是最早对《文章缘起》的文类加以补充的，其所著《麈史》卷二“论文”云：

> 梁任昉集秦汉以来文章名之始，目曰《文章缘起》，自诗、赋、离、骚至于势、约八十五题，可谓博矣。……至韩柳、元结、孙樵又作“原”，如《原道》、《原性》之类；又作“读”，如《读仪礼》、《读鹖冠》之类；又作“书”，如《书段太尉逸事》；“讼”，如《讼风伯》；“订”，如《订乐》等篇，呜呼，文之体可谓极矣，今略疏之，续彦升之志也。[①]

从唐代的文献中辑出“原”、“读”、“书”、“讼”、“订”五例，说明“续彦升之志”。王得臣所增补这几种文体，确实是唐代开始成型并使用的文体。如“原”，《唐文粹》卷四十三录韩愈“五原”、“三原”，皮日休《原化》、《原亲》，牛僧孺《原仁》，卷四十八有杜牧《原十六卫》；《文苑英华》卷三百六十六载皮日休《十原》；《宋文鉴》卷九十三载贾同《原古》、郑褒《原祭》、陈尧《原孝》，卷九十六王安石《原过》，卷九十九载潘兴嗣《原谏》，卷一百三载蔡襄《原赏》，卷一百四李清臣《势原》。可见唐宋时期“原”一类的文章创作之盛。王得臣仿照《文章缘起》以“文章名+始篇”的著录方式，及时将新出的“原”、“读”、“书”、“讼”、“订”五个文类续入任昉的文章谱系中。后来的文体学专著如吴讷《文章辨体》、徐师曾《文体明辨》、贺复征《文章辨体汇选》专立“原”体，亦以韩愈之文为范式始篇。[②]可见王得臣“续彦升之志”所补入文类，是对古代文章形态在唐宋时期新发展的及时记录，进一步完善了《文章缘起》所建构文章谱系。

其后大规模补续任昉《文章缘起》的是明代陈懋仁，其《续文章缘起》续补文章体类分诗文两种：

> 诗类（45 类）：二言诗、八言诗、三良诗、四愁诗、七哀诗、百一诗、操、畅、支、繇 、曲、行、吟、怨、思、讴、谣、詠、叹、弄、盐、乐、唱、谚、别、词、调、偈、杂言诗、盘中诗、相承诗、回文诗、反覆诗、建除诗、四时诗、集句、联句、名诗、绝句、律诗、和诗、不用韵诗、题用古诗、大言小言、咏史；

---

① 见上海古籍出版社 1986 年版，第 51 页。

② 如《文章辨体汇选》卷四百三十一“原”：“吴讷曰：按字书：原者本也。一说推原也。义始大易原始，要终之训。若文体谓之原者，先儒谓始于退之之《五原》，盖推其本原之义以示人也。后之作者盖亦取法于是云。复征曰：原水所发也，文而曰原，谓穷极事物之理若水之有原也。”韩愈《五原》既是“原”体之始创篇目，也是后来作者取法的范式。

文类（20类）：制、敕、麻、章、略、牒、状、述、断、辩、法、典引、说难、诅文、对事、客难、宾戏、答讥、释诲、尺牍

这些文类从来源上看，又可略分为两种，一类是从先秦至明以来存在的历代文献中钩稽出来的，这与宋元以来文章观念的发展有关，像"盘中诗"、"大言小言"、"宾戏"这种古已有之的文章名，从前并未被当成一种文体，在《续文章缘起》中均被列为独立文体，反映出后世文章观念与文体分类意识的发展；而原来总在"乐府"名下的"繇、曲、行、吟、怨"，亦皆被区分标立，体现出文体细分化发展的面貌。另一类则为唐以来日渐发展以来的文体，如"绝句"、"律诗"、"词"等，将诗、歌诗等文体的新变体式吸纳进"文章缘起类"的文章谱系中。

在清曹溶《学海类编》丛书所刻陈懋仁《文章缘起注·续文章缘起》中，有陈懋仁同乡"范应宾[①]"题辞：

> 文之行于世也，如江河之行地，流衍洄洑，无所不有，其倏而涸，倏而泛滥，莫知其然而然。说者谓水与气相生灭，生灭不在水；文与神相去住，去住不在文。顾经不敢拟，经亡矣；子史不能拟，子史亡矣；其他摹古摛辞，拙者刻鹄，工者助澜。由两汉而还，文之体未尝变，而文渐以靡，诗则三百篇变而骚，骚变而赋，赋变而乐府，而歌行，而律，而绝，日新月盛，互为用而各不相袭，此何以故？则安在斤斤沿体为？体者法也，所以法非体也，离法非法，合法亦非法，若离若合，政其妙处不传，而实未尝不传。《易》曰："拟议已成其变化。"不有体何以拟议，不知体之所从出，何以为体，而极之于无所不变，此彦升有《文章缘起》，而吾乡陈无功为之注，又为之续也。呜呼。污樽土鼓，见为鄙朴，折杨皇荂，下士欣然笑之，无功独究心于此，岂直彦升功臣，兴起斯文，其为津筏大矣。无功嗜义笃古，工为诗，世必有共赏之者，不具论。长水范应宾识。

"拟议变化"是明代诗学的重要命题[②]，"不有体何以拟议，不知体之所从出，何以为体，而极之于无所不变"，事实上指出文章缘起类著作记录文类成形始篇的意义在于为后世作者提供"拟议变化"的基点。

接着是谢廷授《续文章缘起序》，云：

> 文有万变，有万体。变为常极，体为变极，变不极则体亦不工。……伏羲极古今三才之变而《易》以工，尧舜极天下人文之变而《典谟》以工，故《书》起于《易》者也，《诗》起于《书》者也，《春秋》起于《诗》者也。春秋体极而《春秋》绝，诗体极而《诗》绝，书体极而《书》绝，易体极而《易》绝。《易》虽绝而如线之脉，犹寄于《书》、《诗》之文，《书》读《诗》咏，理跃神传，玩《易》者有遐思焉。《书》、《诗》绝而《易》绝，《易》既绝而秦汉唐宋之文起，其体又万变矣，极其变而其体始备，体既备而其文始工。任彦升先生录其所缘起，备其礼者也。陈无功续其所缘起，极其变

[①] 商城旧志载，范观父，即范应宾，秀水（今浙江嘉兴）人。万历二十一年任商城知县（至二十三年樊玉衡接任）。见杨琼《商城文史丛谈》http://www.xysc.ha.cn/htm/scmrl/yangqong/lry/msgj/hbs.htm

[②] 详见萧华荣《中国古典诗学理论史》明代第六章"拟议变化"，华东师范大学出版社2005年12月第二版。

者也。

说明文章体类从六经著作化出演变。文章缘起类著作实乃对此演变结果的记录。以诗体为例，从《诗经》而后演出骚、赋、乐府、歌行、律诗、绝句各体，“文章缘起类”著作对文体的著录，从总结的角度看，是文章形态演变之极后的文章体式总钞；从发展的角度看，每一个成立的文章体类又为后人“拟议成其变化”提供基点，由此可见“文章缘起类”文献的细致记录文章体类名目及其典范性始篇的批评史价值。

在姚士麟《续文章缘起题跋》中，还提起“急就章、两头纤纤、五噫、十干、十二支、歇后及命呪、质剂、券契、千文、伶仃、示（过所）”等待补文章体类，“志以俟博识者”，也体现出“文章缘起类”著作者对各种文章类型竭泽而渔的博观的追求。晚清钱方绮又有《文章缘起补》，著录32个文章体类：

> 骈文、送穷文、自祭文、招魂、解、尺牍、诗、吟、篇、行、曲、古乐府、联句、赠答、次韵、回文、香奁体、竹枝、诗用赋得、古诗注一解二解等字、一言、三言、四言、五言、六言、七言、八言、九言、一字至七字诗、一字至十字诗、五绝、词曲。

这些文类，有不少与任昉《文章缘起》和陈懋仁《续文章缘起》重复，题中之 “补”不仅仅是增补的意思，也有认为任昉《文章缘起》著录条目有偏误，他重为补订的意思，这从其与《文章缘起订误》的重合条目可以见出：如“四言诗”条，《订误》谓：“又谓四言诗始韦孟《谏楚王戊诗》，非也。骏案：毛诗实为四言之祖。”《补》：“四言，始於《詩》。《文章緣起》謂始于漢韋孟《諫楚夷王戊詩》，非是。”这个《文章缘起补》，其实是钱方琦沿“文章缘起类”著作“文章名+始篇” 的著录方式，去完善他心目中的文章谱系。

综上所述，《文章缘起》及其续补著作所录文章类，剔去相同条目，仍有185种，他们的增补变化，可见古代文章体系的发展概貌。他们在续补过程中，每每有“文之体至此极矣”之类的慨叹，可见此类著作一脉相承的竭泽而渔地探索各种文章类之始的博识趣味，其中更蕴含着认识文章“体之所从出，何以为体，而极之于无所不变”批评价值。从这一“文章缘起类”文献对经史子集等文献所存在的文章名目及其体式渊源的近乎穷尽的征录，我们可直观见到宋代以来“大文章观”的文章学概貌。虽则至晚清已有诗、词、曲、散文与骈文等纯文章观念的发展成熟，钱方琦仍发力订误、续补《文章缘起》，这提醒我们注意同期学术史中“大文章”一脉的不可忽视。可以说，这一“文章缘起类”文献，有助于我们了解中国古代文章形态的发展史及学术史，值得整理研究。

（中国人民大学陈晓斌和协和医科大学李少群二位同学帮我到国家图书馆古籍部抄录资料，特此致谢！）

附录：文章缘起类批评文献所征录文章体类名目，剔除重复者，合共185种。

任昉《文章缘起》：85类

诗三言、诗四言、诗五言、诗六言、诗七言、诗九言、赋、歌、离骚、诏、玺文、策文、表、

让表、上书、书、对贤良策、上疏、启、奏、笺、谢恩、令、奏、驳、论、议、反文、弹文、荐、教、封事、白事、移书、铭、箴、封禅书、讚、颂、序、引、志录、记、碑、碣、诰、誓、露布、檄、明文、乐府、对问、传、上章、解嘲、训、辞、旨、劝进、喻难、诫、吊文、告、传赞、谒文、祈文、祝文、行状、哀策、哀颂、墓誌、诔、悲文、祭文、哀词、挽词、七发、离合诗、连珠、篇、歌诗、遗命、图、势、约

王得臣《麈史》：5 类

原、读、书、讼、订（按：此“书”不同于《文章缘起》所录日常往来书信之“书”，而是与“读”相近的读后感一类文体，如王得臣所举柳宗元《书段太尉逸事》）

陈懋仁《续文章缘起》：65 类

诗类（45 类）：

二言诗、八言诗、三良诗、四愁诗、七哀诗、百一诗、操、畅、支、繇 、曲、行、吟、怨、思、讴、谣、詠、叹、弄、盐、乐、唱、谚、别、词、调、偈、杂言诗、盘中诗、相承诗、回文诗、反覆诗、建除诗、四时诗、集句、联句、名诗、绝句、律诗、和诗、不用韵诗、题用古诗、大言小言、咏史；

文类（20 类）：

制、敕、麻、章、略、牒、状、述、断、辩、法、典引、说难、诅文、对事、客难、宾戏、答讥、释诲、尺牍

姚士麟《续文章缘起跋》：12 类

急就章、两头纤纤、五噫、十干、十二支、歇后、命呪、质剂、券契、千文、伶仃、示（过所）

《文章缘起补》：32 类

骈文、送穷文、自祭文、招魂、解、尺牍、诗、*吟*、篇、*行*、*曲*、**古乐府**、*联句*、赠答、次韵、*回文*、香奁体、竹枝、诗用赋得、古诗注一解二解等字、一言、**三言**、**四言**、**五言**、**六言**、**七言**、*八言*、**九言**、一字至七字诗、一字至十字诗、五绝、*词曲*。（按：此书中“篇”指乐府作品中题名有“篇”字者，不同于《文章缘起》之“篇”指字书之体；“古乐府”相当于《文章缘起》“乐府”，“词曲”相当于《续文章缘起》“词”。总计此书与《文章缘起》重复 7 类，如粗体所示；与《续文章缘起》重复 7 种，如斜体所示）

从王昶词学思想看中期浙派词体观的新变

华东师范大学中文系　朱惠国

摘　要：王昶的词体观念尽管来源于朱彝尊等早期浙派词学家，但由于时代的变化以及词学家个人性格、身份等原因，也产生了一定的差异性，这种差异性集中表现在对"雅"的含义的理解，对雅词创作的环境要求，对词的功能定位的认识以及其它一些创作的细节上。这些差异体现了不同社会文化环境对词创作的不同要求，也体现了社会统治意识对词学领域的渗透。这种差异性虽然以王昶等词学家个人的词论形式表现出来，但本质是中期浙派理论在乾隆年间的新变。

关键词：王昶　词体观　清词　浙西词派

王昶（1725——1806），字德甫，号述庵，又称兰泉先生，江苏青浦（今属上海）人，乾隆十九（1745）进士，官至刑部右侍郎。

王昶是清中期著名词学家，其词学研究活动主要表现在三个方面：一是继朱彝尊之后，编《明词综》和《国朝词综》，这两部"词综"的编撰，不仅搜集了大量的明清词资料，为当时人及后代留下一份十分珍贵的文化遗产，而且还在编撰过程中体现了王昶自己的词学观念，或者说是他词学思想的一次实践。二是为友朋、门人的词集或诗集作序，这些词序和部分诗序直接表达王昶对词的一些基本看法，是目前我们研究王昶词学思想最重要的原始资料。这些序文均收录在王昶的《春融堂集》中。三是他的《西崦山人词话》。[①]该词话由于是稿本，没有收入唐圭璋先生的《词话丛编》，也不见其它词学研究书籍的记载，属于首次发现并面世，具有较高的文献价值。从内容来看，词话的主体部分是王昶在编撰《明词综》和《国朝词综》时作的一些札记，除收集和记录的一些文献资料外，主要是随感性的评论，简短、精练，较能反映作者的真实思想。这些札记一部分已经随两部《词综》一起刊行，另一部分则未经发表。其中有关词人、词作的评论比较珍贵，可以帮助我们更加全面、真实地了解和把握王昶的词学思想。

作为乾隆时期浙西词派的代表人物之一，王昶的词学思想总体上与朱彝尊、汪森等浙派创始人保持一致，对词体的认识也基本相同。晚清词学家谢章铤以为："述庵一生专师竹垞，其所著之书，皆若曹参之于萧何。[②]民国时期的陈锐也说："王兰泉祖述竹垞，以南宋为极诣。"

[①] 王昶《西崦山人词话》，为稿本。有写于道光10年（1830）的跋语："述庵词话当是纂《词综》时所辑，而不载于《词综》，另为一编。年谱虽为刊入著录，盖未成之书也。持议纯正，多阐发佚事，可与《词苑丛谈》并传。是惜无好事者传刊之也。"并说"是卷得于三泖渔庄，小楷精绝"。按词话所录，有些已见于《明词综》和《国朝词综》，有些则无。跋语所论，未必准确。又有近人吴梅题款："是未见书也，眼福不浅。戊辰（1928）四月吴梅记。"以下所引《西崦山人词话》均为此版本，不再注明。

[②] 谢章铤《赌棋山庄词话》卷一。《词话丛编》第3321页。中华书局1986年。以下所引《词话丛编》均为词版本，不再一一注明。

[1]两人的话大致不差，但也有不够准确的地方。王昶的确“一生专师竹垞”，但说他“皆若曹参之于萧何”则并不完全符合事实。王昶与朱彝尊等早期浙派词人的生活经历不同，所处历史时段也不同，这些都会导致他们对词这种文体理解上的差异。这种差异除王昶本人的因素外，其实也反映了中期浙派词体观的一些变化。下面试从四个方面论述。

一、

王昶的词学思想以崇“雅”为核心，以南宋姜张的词作为极则，从表面上看，与朱彝尊等早期浙派词人相一致，但深入细读，就发现他所指的“雅”，在实际含义上与朱彝尊的有了差异，他对姜张的作品的理解，也同样与朱彝尊等不同。

朱彝尊推崇南宋雅词，坚持醇雅与骚雅并举，对南宋风雅词，尤其是姜夔、张炎词中的身世之感与家国之痛有一种心心相印的领会与感受。此点已有许多专家论及，不再赘言。王昶所指的雅词自然也包含着骚雅的意思。如他《琴画楼词钞自序》中批评元明词人“以诗为词，粗厉亵媟之气乘之，不复能如南宋之旧”时，专门提到“宋末诗人”，认为他们“于社稷沧桑之故，江湖萍梗之意，隐然见于言外。”并反问道“岂非变而复于正与骚雅”。[2]这里虽然用了“诗人”一词，但实际是指词人，因他上下文都在谈论词的创作。此外他还在其它场合说过“南宋多黍离麦秀之悲”[3]之类的话，表示了他对南宋词中“黍离麦秀之悲”的关注。但问题是这类话语在王昶整个词学体系里占的比重极小，而且在大部分情况下，他所指“骚雅”的含义已经与朱彝尊的有了一些不同，更接近于“醇雅”的意思。他更看重南宋雅词清冷的意象和悠长的韵味，强调一种清闲幽雅的生活情趣。在醇雅与骚雅的比重上，非常明显地偏向与前者。与此相一致，他对姜、张为代表的南宋词的理解，也偏向于一种清丽幽雅的词风。为了说明这一问题，我们先来看他评孙鉴之《海月词》的一段话：

> 往余读萧东夫诗，最嗜其“江妃危立冻蛟背，海月夜挂珊瑚枝”，咏梅之作最为清峭，宜与白石老仙《暗香》、《疏影》异曲同工，惜后来词人继之者甚少也。门人孙君鉴之博学能诗，兼工词，所著清新婉丽中风格皎然，颇有东夫具体，而上规白石，犹如骖之靳也。鉴之取海月以名其词。盖嗜东夫之句而窃欲比拟焉，然则欲知《海月词》之工，当于《暗香》、《疏影》间求之矣。近日吴下多词人，张子渌卿、陶子凫卿、李子子仙辈，诗皆出入萧、杨、范、陆，而词亦姜、史、张、王之继。[4]

他先从孙鉴之老师萧东夫的诗谈起，以为其咏梅之作最为清峭，宜与白石老仙《暗香》、《疏影》异曲同工。然后认为孙君鉴的词有白石风味，属于“后来词人继之者”，并说“欲知《海月词》之工，当于《暗香》、《疏影》间求之矣。”并进而论及其他词人，“近日吴下多词人，张子渌卿、陶子凫卿、李子子仙辈，诗皆出入萧、杨、范、陆，而词亦姜、史、张、王之继。”

---

[1] 陈锐《袌碧斋词话》。《词话丛编》第 4200 页。

[2] 王昶《琴画楼词钞自序》，《春融堂集》卷 41。塾南書舍，清嘉慶 12 年刻本。以下所引《春融堂集》均为此版本，不再一一注明。

[3] 许宗彦《莲子居词话序》引，《词话丛编》第 2388 页。

[4] 王昶《孙鉴之海月词序》，《春融堂集》卷 41

这里反复将当时人的作品与姜夔的词作相提并论，以为他们的作品已经具备了南宋雅词的风味，是姜、史、张、王的后继者。萧东夫、孙鉴之等人的作品已经难见全貌，但从“江妃危立冻蛟背，海月夜挂珊瑚枝”这些引文中或还可见一斑，基本上是一种清丽醇雅之作，王昶以为与《暗香》、《疏影》异曲同工，显然是从文词、意境的角度看问题，这里传统意义上“骚雅”的因素基本上已看不到了。

又如他评赵升之的《云华阁词》也是如此，他认为《云华阁词》的风格是“清虚骚雅”，“皆足与南宋人相上下”。[①]但综合王昶的序文和其它信息，《云华阁词》的基本风格也就是清雅，王昶“清虚骚雅”的评语同样是从字面着眼。类似的话语在《春融堂集》中比比皆是，随处都有。可见他心目中的“南宋人”以及“清虚骚雅”的词风已经与朱彝尊的理解有了一些差异。

在王昶的词学论著中，提到较多的是七个人：南宋的姜夔、史达祖、张炎、王沂孙，宋末元初的张翥，清代的朱彝尊与厉鹗。七人中，除厉鹗外，大部分人的作品中都有比较浓郁的个人感情色彩，或是身世的感慨，或是家国的悲凉。王昶虽然能识别这些情感，但总体上却没有加以必要的关注。他更感兴趣的是这些词家词作共同的风貌特征：清丽的色调与幽深的意境。他论词时提到次数较多的作品是姜夔的《暗香》、《疏影》，喜欢的意象是梅花、水仙、月亮等。原因就在于这两首作品以及这些意象最能代表这种风貌特征。至于这些作品、意象背后的复杂情感，他较少加以强调。事实上，他将厉鹗与其他六人并列，本身就说明他注重的是作品中的清雅风貌。

为了进一步说明这一问题，我们不妨看一段王昶评论陶凫香《红豆树馆词》的文字：

> 凫乡（当为“香”）娴雅歌，通诗文，性情风格似魏晋人，而犹以词擅名于时。所作以石帚、玉田、碧山、蜕岩诸公为师，近则以竹垞、樊榭为规范。其幽洁妍靓，如昔人所云水仙数萼、冰梅半树。可想见其娟妙。[②]

他赞赏陶凫香《红豆树馆词》幽洁妍靓的风格，并用“水仙数萼”、“冰梅半树”加以形容，明确地表现了他的审美爱好。值得注意的是，他认为陶凫香词能如此娟妙，原因就在于远学姜夔、史达祖、张炎、张翥，近学朱彝尊、厉鹗，很显然，在他的心目中，六人词作的主要特点就是“幽洁妍靓”，具有“水仙数萼”、“冰梅半树”的风格。可见，他对南宋雅词的理解明显偏重于“幽洁妍靓”的风貌特征，这与早期浙派词人的观点不同。

二、

正是基于这种理解，王昶对雅词的创作有了一种新的，区别于前人的看法，就是将清雅的风格与闲适悠然的生活联系起来，强调后者在创作中的重要作用。上引《陶凫香红豆树馆词序》赞赏陶凫香，说他“性情风格似魏晋人”，其实已经透露一些消息。《西崦山人词话》

[①] 王昶《赵升之云华阁词序》，《春融堂集》卷 41

[②] 王昶《陶凫香红豆树馆词序》，《春融堂集》卷 41。

中有一段记载："赵璞庵尝与余书云：'窃谓慢词，必宗南宋，此不易之论。然若不能酝酿载藉，以新意自见，徒向碧山、玉田稿中篇摹而句仿之，倚门傍户终不成家，况如乐府指迷中所云，取字句于飞卿、长吉者，犹是第二等议论。昔王梨洲论古文，宁为古人子孙，毋为奴仆。词何独不然？'其识见超迈如此。"表明王昶也有创新的欲望，但如何创新？词话紧接着的是这样一段："璞庵又题余乐府补题后云：'幽居圆泖，莼菜鲈鱼随处好。把酒江关，唱出新词倻碧山。横云如许，何日从君归隐去。结屋三间，蟹椵渔罾共往还。'盖减字木兰花也。"[①]当然，我们不能牵强地说，这首《减字木兰花》所描绘的图景，就是王昶对风雅词的创新性理解，但有一点可以肯定，《减字木兰花》所描绘的图景非常契合王昶的词学理想，就是清雅的词风与闲适的生活。词中所谓"唱出新词倻碧山"、"幽居圆泖，莼菜鲈鱼随处好。把酒江关"、"结屋三间，蟹椵渔罾共往还"，无不表达出这层意思。

如果说这首《减字木兰花》还是别人的题赠，不一定完全代表王昶自己对雅词的创新性理解，那么我们再来看两段他自己的话：

> 吾友朱子适庭，夙以诗名吴会，吟什流播东南，士争推挹之。既乃为倚声之学，浏然以清，孑然以峭，宗法在白石、碧山、玉田、草窗诸家，而于律尤细。适庭性故澹诞，所居绿荫槐夏阁。掩关郤轨，石衣生阶，研墨沈笔，日考索七音二十八调。复与予辈寥萧简散者流相酬和。或把盏而思，或抚弦而謠。其词与诗皆工也。宜岁初秋，槐影逾碧，凉蝉间鸣，夕霏暮雨，几砚如水。循览兹卷，可缅想其表格也已。[②]

> 吾友吴君竹桥素工诗，已而专精词学，少登进士，入词馆转仪曹，年甫及壮，解组而归，流连山水，宾朋酬答，一于词发之。余曩在西安，已录其《执虚词》，入《琴画楼词钞》矣，近复以《小湖田乐府》若干卷见示，情深文明、微婉顿挫，于四朝此之精粹，无不掇其芳华，比其格律，纵横变化，一以清虚骚雅为归，卓然为当代名家无疑也。湖田在乌山麓，沿郭而南。清波渺瀰，凡数百顷。春秋佳日，篮舆画舫，往往倾城而出。君以读书之暇，游衍其间，引商刻羽，长篇小令，杂出于酒旗歌扇之余。情来兴往，将富有而日新也。[③]

前一段文字是对朱适庭《绿荫槐夏阁词》的评论。他对朱适庭的词比较欣赏，并用"浏然以清，孑然以峭"加以概括。至于朱适庭词风形成的原因，他事实上提到了三点：其一是宗法白石、碧山、玉田、草窗诸家，其二是生活的闲适与创作环境的清雅，其三是作者本身的用心与勤快，所谓"日考索七音二十八调。复与予辈寥萧简散者流相酬和"。其中后两点又密不可分。可见在王昶的观念中，清净的环境与闲适的生活是创作雅词的重要因素。第二段文字评论吴竹桥的《小湖田乐府》，更能体现他的这种想法。他首先肯定吴竹桥词"一以清虚骚雅为归"，走的是姜张这一路，并取得较高成就，"卓然为当代名家无疑也"。然后就用大量文字描写其闲适的生活和创作的过程。在他看来，这种闲适的生活状态正是他形成清旷娴

[①] 王昶《西崦山人词话》。

[②] 王昶《朱适庭绿荫槐夏阁词序》，《春融堂集》卷 41。

[③] 王昶《吴竹桥小湖田乐府序》，《春融堂集》卷 41

雅词风的重要因素。类似的表述在《西崦山人词话》中也有。如他在谈到施绍莘的创作时就说："施子野绍莘居松江之佘山，筑小园，有半闲精舍、春雨堂、无梦庵、诗境散花台、太古斋、霞外亭、三影斋、罨黛楼、语花轩、旁室轩、蕉雨轩、西清茗寮、众香亭、秋水菴、聊复轩、妍稳阁，极山水花竹之胜。又有歌童善三弦者曰停云，善琵琶者曰响泉，善头管及搊筝者曰松涛霓裳，每作小词一解辄使歌之。"[①]王昶还认为，这种富庶、清闲的生活不仅保证了词作者有一种良好的心态和清雅的创作环境，而且从大的方面看，还可以使作者避免受到各种世俗事物，包括各种现世观念的冲击，保持一种娴静与幽雅的状态，孜孜于雅词的创作。他的《青浦诗传自序》在谈到词的创作时，就明确地表达了这种思想：

> 又附以词二卷，亦皆清虚骚雅，微婉顿挫，足为倚声者法，可谓盛矣。盖吾乡溪山清远，与三吴竞胜，而地偏寂，无纷华绮丽之引。士大夫家云烟水竹间，起居饮食，日餐湖光而吸山渌，襟怀幽旷，皆乾坤清气所结。往往屏喧杂、爱萧闲、历清标、崇名节，居官以恬退相师，伏处以孤高自励。性情学问，追古人于千载之上，从容抒写，归于自得。故如明中叶以后，空同、历下、公安、竟陵，纷呶奔走。四方争附其墠坫，以此哗世炫俗，而吾邑士大夫附丽者独少，此固昔贤自守之高，而为家乡后进读其诗仰企其人，当如何流连跂慕奉为轨则与。[②]

王昶的话虽然有点言过其实，但道理还是有的。他所处的青浦地区，包括施绍莘当时居住的松江佘山，都在现上海境内的西面，当年属于松江府，与江浙两省的苏州、嘉兴交界，是江南的核心区域。这里景色优美，生活富庶，人文传统深厚。这样的人文环境与自然环境，的确会对词的风貌特征产生影响。我们注意到中期浙派另一个领袖人物厉鹗，其生长环境也十分相似，这不能说是一种偶然。当然我们在这里提这一点，主要还是为了说明王昶对雅词的理解已经与早期浙派有了不同，他在强调姜张词风的同时，也十分在意创作的环境与作者的生活状态。

其实王昶这种思想不仅表现在对词的评论中，他论诗、论书画也是同样，如论汪秀峰诗"秀峰生长黄山，自武林鸳湖以至吴会，皆有别业。春秋嘉日挐舟而行、杖策而嬉，遇最胜地辄以五七字写之。且有溪农石友吟啸于柔蓝暖翠间。趣味闲，故取景也深，意致逸，故得句也淡。其有风月缘与？得江山助与？"[③]强调黄山、杭州一带的江山景物对其诗歌风格的影响，所用思路与他论词基本一致。又如论陈道复的词和书画："陈道复淳少从文征仲游，书法画品卓绝一时。所栖曰五湖田舍。有茂林、修竹、花源、柳澳、鸭阑、雀圃、酒帘、渔艇，极幽居之胜。论者谓其有云林之飘洒而无其癖。同石田之高洁而通于和，所作如梦令亦颇可采。"[④]也表现了这种思想。可见强调生活环境、生活状态对作品风格的影响，是他一贯的观点。在这问题上，同样体现了与早期浙派的差异。

[①] 王昶《西崦山人词话》
[②] 王昶《青浦诗传自序》，《春融堂集》卷 41
[③] 王昶《汪秀峰春游小咏题词》，《春融堂集》卷 43
[④] 王昶《西崦山人词话》

三、

从创作层面看，王昶对雅词的理解也有些自己的特色。与朱彝尊等早期浙派词人相似，王昶对雅词的认同与提倡也带有反思明词创作的性质。但不同的是，朱彝尊等人对明词的否定建立在一种宏观的基础之上，即明末清初词坛对明词创作的整体性反思。王昶对明词的否定和对雅词的提倡，自然也是这种词学思潮的一种延续，是他继承浙派词学思想的一种表现。但除此之外还有一很重要因素，就是编《明词综》的经历。他编《明词综》的原初动机主要是对朱彝尊《词综》"不及明词为憾"，而"一代之词，亦有不可尽废者"，"于是即其所有，合以生平所搜辑"，"汇而镌之，以附《词综》之后"，"庶成太史之志云尔。"[①]但在编撰过程中，他收集、阅读了大量的明词，结果对明词的弊端有了比朱彝尊更为深入、切实的体会，因此对雅词的理解也更为明确、具体。

他在《琴画楼词钞自序》中的一段话，比较集中地表现了他对雅词创作的具体要求：

> 国初竹垞、秋锦诸公出，刊《浙西六家》，世称雅正，而如钱葆酚、魏禹平诸家散佚颇众,识者犹以为恨焉。余少好倚声，壬申癸酉间寓朱氏蘋华水阁，益研练于四声二十八调，海内之交以词投赠者甚夥，历尽二十余年，积置箧衍新凉。官事稍暇，汰其粗厉亵媟之者，存二十五家，曰《琴画楼词钞》。此其人皆嗜古好奇、性情萧旷，与余称江湖旧侣者。其守律也严，取材也雅，盖白石、玉田、碧山之继别。由是可以考文章之变，而五十年间词家略备于此。后之论者藉以见词学之盛，而不复散佚为恨也，岂不善哉？[②]

这段话除了宏观上要求学习、继承白石、玉田、碧山的词风外，还具体提出了三方面的要求：一是守律，所谓"守律也严"。他结合自己"益研练于四声二十八调"的经历，强调了词律的重要性。二是题材内容，所谓"取材也雅"。他指出《琴画楼词钞》中二十五家"皆嗜古好奇、性情萧旷，与余称江湖旧侣者"，实际上对"取材"的问题作了进一步的明确。三是词语。他对这一问题没作正面展开，但从"汰其粗厉亵媟之者"的选词实践看，观点还是比较清楚的。下面就这三方面的内容作些具体展开。

首先是守律的问题。王昶与朱彝尊一样，对词律本身没有作太多的阐述，但他的特点是能从词乐的角度来看待词律。他有一段话清楚地表明他的看法："诗本于乐，乐本乎音，音有清浊高下、轻重抑扬之别，乃为五音十二律以著之。非句有长短，无以宣其气而达其音。故孔颖达诗正义谓风、雅、颂有一、二字为句，乃至八、九字为句者，所以和以人声而无不协也。"[③]尽管他没有搞清雅乐与燕乐的区别，将先秦《诗经》与词混为一谈，但他从音乐变化的角度理解词句的长短的确很有眼光。在他看来，词之所以有词律，主要是为了与词乐相配合，守律的主要目的就是"和以人声而无不协也"，因此"守律也严"，本质上为的是词句与词乐的相和谐。当然，词发展到清乾隆年间，词乐早已失传，作词主要靠词谱，词的音乐

[①] 王昶《明词综自序》，《春融堂集》卷 41
[②] 王昶《琴画楼词钞自序》，《春融堂集》卷 41
[③] 王昶《国朝词综自序》，《春融堂集》卷 41

性也只能从前人作品中去仔细揣摩与体会，但传统上却依然将词视为音乐文学，并将词律作为词最重要的体性特征。王昶在论证词为“三百篇”之遗时，甚至将词的合乐性作为一条重要的证据：“盖词本于诗，诗合于乐，‘三百篇’皆可被之弦歌，骚辨而降，汉之郊祀、铙歌，无不然者。齐梁拘以四声，渐启五七言律体。不能协于管弦，故终唐之世自绝句外，其余各体皆非伶人所习，是离诗与乐而二之矣。盛唐后，词调兴焉，北宋遂隶于大晟乐府，由是词复合于乐，故曰词‘三百篇’之遗也。”[①]如上所述，王昶不能区分雅乐、燕乐的不同属性，因此该段文字在学理上也是站不住脚的，但他看重词的音乐文学特点，却是非常清楚的。

王昶从词的音乐性特点来强调词的守律，不仅要求“守律也严”，而且还将此与雅词的创作问题联系起来，提出了“诗雅故音雅，音雅故乐雅”[②]的观点，以为守律、讲究“音乐”性是形成雅词风貌的重要因素。

其次是题材内容的问题。作为乾隆时期的词学家，王昶对词的题材内容要求可以从两方面来考察：就现实创作而言，他主要强调清雅的要求，这与当时社会主流审美观有关，也与他个人的词学观念相一致。前面讨论词的创作环境时，已经对此有所展开。正是在这一点上，显示了他与早期浙派词人的不同。但另一方面，在评论以往的创作时，他又强调风雅正变的区分，并将创作题材和内容作为区分的主要标志。如他在《国朝词综自序》中指出：“且夫太白之‘西风残照。汉家陵阙’，《黍离》行迈之意也；志和之‘桃花流水’，《考盘》、《衡门》之旨也。嗣是温歧、韩偓诸人，稍及闺禅，然乐而不淫，怨而不怒，亦犹是《摽梅》、《蔓草》之意。至柳耆卿、黄山谷辈，然后多出于亵狎，是岂长短句之正哉！”[③]这里他区分了三类词人，第一类是李白和张志和，属于“正”的一类，是最高境界；第二类是温庭筠、韩偓，属于“稍及闺禅，然乐而不淫，怨而不怒”在可以接受范围；第三类是柳耆卿、黄山谷辈，属于“亵狎”，已经违背了“雅”的原则。需要指出的是，他区分的标准主要是题材内容，但也考虑了词语的因素，如第二、第三类的区分就明显有词语的因素。另外就题材内容本身而言，也比较多地考虑儒家诗教的因素，与一般词学家对词的抒情性要求有区别。他在《姚茝汀词雅序》中有一段话：“然风雅正变，王者之迹，作者多名卿大夫，庄人正士。而柳永、周邦彦辈不免杂于俳优。后惟姜、张诸人以高贤志士放迹江湖，其旨远，其词文，托物比兴，因时伤事，即酒食游戏，无不有《黍离》周道之感，与《诗》异曲而同工，且清婉窈眇；言者无罪，听者泪落，有如陆氏文奎所云者，为‘三百篇’之苗裔，无可疑也。”[④]明确指出词为“三百篇”之苗裔，并以词的题材内容区分雅俗两类：“柳永、周邦彦辈不免杂于俳优”，是俗的一类。而姜、张诸人的作品在题材内容上“其旨远，其词文”，“因时伤事，即酒食游戏，无不有《黍离》周道之感”，属于雅的一类，并“与《诗》异曲而同工”。这里虽然也提到“托物比兴”的手法和 “清婉窈眇”的艺术效果，但总体上是以题材、情感为区分标准，而不是以语言技巧为区分标准，否则难以理解他为何将周邦彦与柳永并提，列入“俗”的行

[①] 王昶《姚茝汀词雅序》，《春融堂集》卷 41
[②] 王昶《赵升之嬐雅堂诗集序》，王昶《春融堂集》卷 38
[③] 王昶《国朝词综自序》，《春融堂集》卷 41
[④] 王昶《姚茝汀词雅序》，《春融堂集》卷 41

列。

那么如何从题材内容的角度保证词的“雅”呢？王昶提出了修养与人品的问题。这一问题在诗学领域谈的较多，“诗品出于人品”的提法也是耳熟能详，但由于词历来以言情为主，习惯上被认为是小道，因此词品与人品的关系较少被论及。由于王昶有推尊词体的倾向，往往以诗法论词。他提出词人修养与人品的问题，依据也是来自儒家诗道，以为：“凡乐之作由人心生，乐播于音，音著于诗。其心冲然、粹然，合乎温柔敦厚之旨，然后著为咏歌，朱絃而疏越。一唱而三叹，自非守道之笃而养心之至者不能。”[①]由心到乐，乐到音，音再著于诗，因此关键是“心”，即“守道之笃而养心之至”。由此出发，他以人品论词品，以为词人的为人与修养决定了词的雅俗与高下：“余常谓论词必论其人，与诗同。如晁端礼、万俟雅言、康顺之，其人在俳优戏弄之间，词亦庸俗不可耐，周邦彦亦不免于此。至姜氏夔、周氏密诸人，始以博雅擅名，往来江湖，不为富贵所熏灼，是以其词冠于南宋，非北宋之所能及。暨于张氏炎、王氏沂孙，故国遗民，哀时感事，缘情赋物以写闵周哀郢之思，而词之能事毕矣。世人不察，猥以姜、史同日而语，且举以律君。夫梅溪乃平原省吏，平原之败，梅溪因以受黥，是岂可与白石比量工拙哉！譬犹名倡妙伎，姿首或有可观，以视瑶台之仙，姑射之处子，臭味区别，不可倍蓰算矣。”[②]即使评论当世词人，他也坚持人品决定词品的观点，只是乾隆时期处于太平盛世，不存在“闵周哀郢之思”，因此他的标准就集中在“清雅”这一点上，如他评论厉鹗的词，主要就是依据这标准：“乾隆甲子乙丑间厉孝廉鹗为邗江寓公，以倚声倡，从而和者数家。然气韵标格未有如君之工。盖君耿介峭冷，熏心炙手之地，望望去之。每逢荒溪幽町，孤游独謡，归而掩关却帚。日以图史、金石、笔墨、香茗为伴侣，俗客罕闯其户，用是见訾于时，而君诗与词之工实在于是。”[③]这种评价标准与他论作词的环境要求基本一致，体现了他一贯的词学思想。

最后是词语的问题。王昶较少就词语问题作专门的讨论，他主要是在选论明词时，结合词的题材内容以及词人人品等问题涉及这一问题。王昶对明词的看法与朱彝尊比较接近，在词语的问题上两人的观点也比较相似。就宏观而言，朱彝尊认为：“夫词自宋元以后，明三百年无擅场者。排之以硬语，每与调乖，窜之以新腔，难与谱合。”[④]王昶则认为“然自元明来，三四百年往往以诗为词，粗厉亵媟之气乘之，不复能如南宋之旧。”[⑤]就具体词人而言，朱彝尊认为：“明初作手，若杨孟载、高季迪、刘伯温辈，皆温雅芊丽，咀宫含商。李昌棋、王达善、瞿宗吉之流，亦能接武。至钱唐马浩澜以词名东南，陈言秽语，俗气熏入骨髓，殆不可医。周白川、夏公谨诸老，间有硬语，杨用修、王元美则强作解事，均与乐章未谐。”[⑥]王昶则说：“盖明初词人犹沿虞伯生、张仲举之旧，不乖于风雅。及永乐以后，南宋诸名家词皆不显于世，惟《花间》、《草堂》诸集盛行。至杨用修、王元美诸公，小令中调，颇有可

[①] 王昶《潘榕皋三松堂诗集序》，《春融堂集》卷 40
[②] 王昶《江宾谷〈梅鹤词〉序》，《春融堂集》卷 41
[③] 王昶《江宾谷〈梅鹤词〉序》，《春融堂集》卷 41
[④] 朱彝尊《水村琴趣序》，《曝书亭集》卷 40，贻安书屋藏板，下引《曝书亭集》均为此版本，不再一一注明。
[⑤] 王昶《琴画楼词钞自序》，《春融堂集》卷 41
[⑥] 朱彝尊《词综发凡》，《词综》第 15 页，上海古籍出版社 1978 年

取，而长调则均杂于俚俗矣。”[①]也十分接近。而从两人评判明词的标准看，主要就是词语与音律。他们厌恶马洪以及永乐以后流行的“花草”词风，主要因为“陈言秽语，俗气熏入骨髓”，批评夏言、杨慎、王世贞等人的部分作品，或是“间有硬语”，或是“杂于俚俗”，并与“乐章未谐”，而肯定明初之作，主要也是因为这些词作“不乖于风雅”，“皆温雅芊丽，咀宫含商”。从中这些评论中，我们大概可以看出王昶对词语的基本要求，就是“不秽”、“不俗”、“不俚”、“不硬”、“不粗”，且合于宫调。

王昶编选《明词综》时集中表现了他的这种思想。除上面所引几段文字外，我们在《西崦山人词话》中也发现了几段他编《明词综》时做的札记。如“余尝阅怀麓堂集中有词数首，皆庸俗不足存。继少师而起者，如空同、大复、迪功又不见词章，惟边华泉贡送别之作，体格清稳存之。”[②]另一段标明已删，但依然保存着，属于删稿：“单莼僧恂所作诗率以香奁为宗，词秽亵尤甚，聊存其一。外此若徐野君士俊、卓人月珂、陈善百世禅、程墨仙馥、董遐周斯张、李梅公元鼎、吴凝父鼎芳、茅孝若维、周安期永年、黄奉倩承辈疏（此处疑有脱误。引者注）粗鄙不堪，不敢甄录，以违别裁伪体之旨。”[③]无不体现了他对词语的要求。

还需指出的是，王昶将词语的问题与词人的人格修养联系在一起，以为真正要做到词语的“不秽”、“不俗”、“不俚”、“不硬”、“不粗”，尤其是“不秽”、“不俗”，关键是提高自身修养，他说：“故作此词者往往发乎情、止乎礼义，有好色而不淫，好乐而无荒之思，不以弥漫亵媟为长。”[④]在这点上，他与朱彝尊有些不同，或者说超过了后者。

四、

王昶与朱彝尊最大的不同，或者说是中期浙派最显著的变化，就是对词的认识发生了重大变化。为了推尊词体，提高词的社会地位和功能定位，王昶将词与《诗经》联系起来，提出词为“诗三百”后裔的著名观点。他说：

> 是词乃《诗》之苗裔，且以补《诗》之穷，余故表而出之，以为今之词即古之《诗》，即孔颖达之谓长短句，而自明以来，专以词为诗之余，或以小技目之，其不知诗乐之源流，亦已傎矣[⑤]

> 秦汉以前文之有韵者，或称诗歌，或称赋，屈子《离骚》，后世称楚辞，而班固《艺文》入于赋类，唐宋间乃取诗句之长短者强别为词，而皆昧其所自。夫词之所以贵，盖《诗》三百篇之遗也[⑥]

这两段话十分著名，并由此引发了对“词为小道”传统观念的重新评估。对于这两段话的意

[①] 王昶《明词综自序》，《春融堂集》卷 41
[②] 王昶《西崦山人词话》
[③] 王昶《西崦山人词话》
[④] 王昶《西湖柳枝词序》，《春融堂集》卷 40
[⑤] 王昶《国朝词综自序》，《春融堂集》卷 41
[⑥] 王昶《姚茝汀词雅序》，《春融堂集》卷 41

义和影响，已有学者作了适当的阐述[①]，此处只想补充三点。

首先，王昶的观点既是对浙派的突破，也是对浙派的继承与发展。王昶推尊词体，将词的起源上溯到“诗三百”，的确是浙派理论的一种突破，他自己也不无得意地宣称：“予窃叹词之行世千余年矣，未有知其所自来与其所可贵，故举诗乐之源流，以长短句而续“三百篇”者如此，冠之于简，谂诸当世词人，斯亦竹坨太史所未发之旨矣。”[②]所谓“斯亦竹坨太史所未发之旨矣”，无非表明是他的创造与发挥。但事实上，王昶的观点并非不是凭空而来，是他对浙派词学思想的继承、发展的结果。

如王昶所言，朱彝尊的确没有提过词为“诗三百”后裔的观点，但朱彝尊在承认词为小道的前提下，多次将词与“诗骚”相类比，以为词也可以表达“诗骚”的大义，他在《静志居诗话》中说：“念倚声虽小道，当其为之，必崇尔雅，斥淫哇。极其能事，则亦足以宣昭六义，鼓吹元音。”[③]如果这里“宣昭六义，鼓吹元音”还不够明确的话，他的在《陈纬云〈红盐词〉序》中的表达就相当明确了，他说：“词虽小技，昔之通儒钜公往往为之。盖有诗所难言者，委曲倚之于声，其辞愈微而其音益远。善言词者，假闺房儿女之言，通之于《离骚》变雅之义，此尤不得志于时者所宜寄情焉耳。”[④]这里“假闺房儿女之言，通之于《离骚》变雅之义”已经有明显尊体，为词争地位的意思了。真正第一次明确将词的源头上溯到“三百篇”的是汪森。他在《词综序》中指出：“自有诗而长短句即寓焉，《南风》之操，《五子》之歌是也；周之《颂》三十一篇，长短句居十八；汉《郊祀歌》十九首，长短句居其五；到《短箫铙歌》十八篇，篇篇皆长短句，谓非词之源乎？”[⑤]对于这一点王昶也没有否认，他说“汪氏晋贤叙竹坨太史《词综》，谓词长短句，本于‘三百篇’并汉之乐府，其见卓矣，而犹未尽也。”[⑥]一方面称赞其“其见卓矣”，另一方面又说他“犹未尽也”，从王昶整段话来判断，这里的“犹未尽也”主要指汪森只从长短句式着眼，没有结合音乐的因素。汪森之后，厉鹗也说过“词源于乐府，乐府源于诗”[⑦]，但他主要是从“雅正”的角度来看问题。王昶的贡献主要是综合并发展了浙派的这些思想，从长短句式和合乐性两个方面来阐述这以观点，并首次明确提出词为‘三百篇’之遗，并非小道，“不知者谓诗之变，而其实诗之正也”。[⑧]

其次，王昶尊词体的观点反映了词学在清代的一种发展趋势。就整个清代而言，词学的发展有一种“以诗论词”的特征和渐趋强化趋势，清前期朱彝尊《静志居诗话》、《陈纬云〈红盐词〉序》中一些表述就是一种开始，到中后期常州词派的词学观点达到顶峰。这种发展趋势的形成固然有多种原因，但主要还是儒教诗教对词学的不断渗透。从这种发展趋势的背景下看王昶的尊词体，有两点值得一提。其一，乾隆时期的诗坛总体呈现多元化特征，各种诗

[①] 参见高建中等《中国古典词学理论史》第 217 页，华东师范大学出版社 2005 年
[②] 王昶《姚茝汀词雅序》，《春融堂集》卷 41
[③] 朱彝尊《静志居诗话》，人民文学出版社 1990 年
[④] 朱彝尊《陈纬云〈红盐词〉序》，《曝书亭集》卷 40
[⑤] 汪森《词综序》，《词综》，上海古籍出版社 1978 年
[⑥] 王昶《国朝词综自序》，《春融堂集》卷 41
[⑦] 厉鹗《樊谢山房集》第 755 页，上海古籍出版社 1992 年
[⑧] 王昶《国朝词综自序》，《春融堂集》卷 41

歌流派争奇斗艳，比较热闹，但其中传统诗教的声音依然十分明显。沈德潜的“格调说”、翁方刚的“肌理说”都活跃与这一时期，其中沈德潜的“格调说”论诗以儒家诗教为旨归，受到乾隆皇帝的赏识与支持，代表官方的文艺主张，在当时有较大影响。我们认为，王昶在这一时期提出“尊体”的词学观，不能不考虑其诗学背景。其二，诗学对词学的渗透必须通过必要的中介，就是词学家本人。其中词学家的身份和地位有比较重要的作用。王昶不是一个普通的词学家，他是一个在经学、金石学等多方面取得较高成就的文化人，更是一个官居刑部右侍郎的大官僚，这种特殊的身份更容易受到官方思想的影响，或者也可以说，官方思想有时已经内化为他的一种自身要求。因此王昶的“尊体”词学思想，本质要害是以传统诗教来说词。他在《吴竹桥小湖田乐府序》说：“盖以词者，乐之条理，诗之苗裔，举一端而六艺居其二焉。故论次之不遗余力也。浅夫俗士辙以小道薄技目之，何足以仰窥圣言之大哉？”[①]其实已经透露了这方面的信息。

再次，王昶在推尊词体的同时，也强调词本身的体性特点。尽管王昶推尊词体，以儒家诗教的观点渗透到词学领域来，但作为一个懂词的词学专家，他还是强调词本身的体性特点，指出诗和词的不同。他说：“文章之变，日出不穷。诗四言变而之五言，又变而之七言古诗，既又变为五七言律体及绝句。唐之末造，诗人间以其余音绮语变为填词，北宋之季演为长调，变愈甚遂，不能复合于诗。故词至白石、碧山、玉田，与诗分茅蕝，各极其工。非嗜古爱博、性情萧旷之士，孰能几于此。”[②]这里他提出同源异流说，事实上对他词为“诗三百”后裔的观点作了必要的补充。显然，提出词为“诗三百”后裔的观点，是为了提升词的地位，而提出词与诗的同源异流说，是为了维护词本身的体性特点。他认为，词产生与唐末、至北宋之季演为长调，南宋时真正成熟，“与诗分茅蕝，各极其工”。王昶论词的科学性有待商榷，但其意图却是明显的，就是指出诗词的区别，避免词的诗化。因为诗与词不同，各极其工，自然一人难以兼善，好的诗人未必能词，好的词人也未必能诗。王昶以为：“夫词小技尔，然非覃生平之才与力则不克以工。故其道鲜有与诗兼擅焉者。南宋词人最著者凡数家，若吴君特、王圣与之属，诗弗著见于世。惟姜尧章《白石道人集》、陈君衡《西麓诗稿》流传差广。至余交当代英俊之士，则工词者自秦川张喆士四科、江都江宾谷昱橙、里昉圣言炎之外，不获多见，而四君之诗之工亦较其词稍杀焉。”[③]这里列举古今不同的例子证明诗词难以兼善，客观上强调了词本身的体性特点。

综上所述，王昶的词学观念尽管来源于朱彝尊等早期浙派词学家，但由于时代的变化以及词学家个人性格身份等原因，也产生了一定的差异性，这种差异性主要集中表现在对“雅”的含义的理解，对雅词创作的环境要求，对词的功能定位的认识以及其它一些创作的细节上。这些差异体现了不同社会文化环境对词创作的不同要求，也体现了社会统治意识对词学领域的渗透。这种差异性虽然以王昶等词学家的个人言论形式面世，但本质是中期浙派理论在乾

[①] 王昶《春融堂集》卷 41
[②] 王昶《琴画楼词钞自序》,《春融堂集》卷 41
[③] 王昶《赵升之云华阁词序》,《春融堂集》卷 41

隆年间的新变。

本文获上海市重点学科建设项目资助　　项目编号：B404

作者简介：朱惠国（1957——）男，浙江镇海人，文学博士。华东师范大学中文系教授，博士生导师。

联系地址：上海市中山北路3663号，华东师范大学中文系　邮编：200062

电子邮箱：zhuhuiguo@yahoo.com.cn

集成与开新

——清末民初文体论著述评

上海财经大学人文学院　朱迎平

摘　要：清末民初集中涌现出一批古代文体论的重要论著，主要包括《古今文钞》、《古今文综》等总集附论，《文章典》、《文学研究法》、《春觉斋论文·流别论》等通论分论以及《文章释》、《论文杂记》、《论文后编》等独立专著。这批论著突出的特点表现为集成和开新：一方面，它们在分类辨体、内容体式等方面集历代文体论之大成；另一方面，它们又努力创新，拓展传统文体论的范围，探索文体发展的规律。清末民初的文体论著标志着古代文体论的终结。

关键词：清末民初　文体　文体论　文体论著

作为中国传统文化的总结期和转型期，清末民初在学术文化史上具有重要的地位。这一时期在各学科领域中，都产生了一批带有本学科总结性的论著，也在新的时代背景下，诞生了一些突破传统观念的新思想。古代文论领域也是如此。诚如王水照先生在《历代文话序》中所说，他在编纂过程中，“突出地发现五四前后出现三十种左右著作，都是我国文评发展史上的最重要成果。”[①]这是值得十分珍视的。作为古代文论中十分重要而又相对独立的一个分支领域，文体论也在清末民初集中涌现了一批重要论著，本文拟对这批文体论著进行初步梳理，并探讨它们在古代文体论发展中的地位和作用。

一

如果我们将“清末民初”的时间范围限定在20世纪的最初20余年内，我们发现，诞生于此一时段中的重要文体论著就不下十余种。[②]按照这些论著体式的不同，可以将它们大体区分为三类进行考察。

（一）　总集附论类

自从西晋挚虞分体编纂了总集《文章流别集》并分论各体撰成《文章流别论》之后，总集附论就成为古代文体论的基本体式之一。它将“分体选文”和“依文论体”互相结合，将创作实践和文体理论融为一体，体现了中国文论鲜明的特色。明代吴讷《文章辨体》附论和

---

① 王水照《历代文话序》，《历代文话》卷首，复旦大学出版社 2007 年版。

② 这些文体论著大多已被辑入王水照先生主编的《历代文话》，部分被收入舒芜等主编的《近代文论选》（人民文学出版社 1999 年版）。

徐师曾《文体明辨》附论都是这类体式的名著，清末民初则又有《古今文钞》和《古今文综》两部代表作。

吴曾祺《涵芬楼古今文钞》及附论《文体刍言》[①]　吴氏强调"作文之法，首在辨体"，他于光绪末年在上海利用商务印书馆所属涵芬楼藏书，编成《古今文钞》100卷，收历代文章达9000篇。其编排分类则按照姚鼐《古文辞类纂》所分的13类，并"于各类之中，各加以子目"，共列文体子目213种。《文体刍言》即是对213种文体的分别论述："于最先者，第识其所由来；于稍后者，当知其所由变。故有名异而实则同，名同而实则异；或古有而今无，或古无而今有：一一为之考其源流，追其派别。"[②]该书集文体"归类"和"析类"之大成，归类从《古文辞类纂》，析类则较《文体明辨》更为细密。《文体刍言》的论述言简意赅，多有精当之论，可谓传统文体论的一部总结性著述。

张相《古今文综》及附论[③]　张氏长期从事古文教学，后入中华书局担任编辑，受委托编成一部"体例在课本讲义之间"，"供学生之参镜"的大型文章总集。该书收文近3000篇，分为6部12类，类下再分为100余体。对于"每章每目，略缀言辞，撢其源委，述其体要"，"考文正名，〇厥原始"，[④]虽多取《文心雕龙》、《金石例》、《说文》等经典成说，也有不少自己的见解。该书的特点是继承《文选》于文体下区分细类的传统，对所论重要文体，分别按题材、体制或作法再区分细类。如"论"体按题材分为论理、论文、论政、论史（其中又分史传论、史论二类，史论中再分论制度、论学术、论形势、论人物四小类）、杂论五类，又按作法分为敷陈、问答、整鍊、清折、翻腾、申前人之说、驳前人之说七类。全书这样所分的体类总数达400种左右。其对文体的条分缕析，可谓无以复加。

（二）　通论分论类

刘勰《文心雕龙》是古代文论中第一部系统地通论文学的经典著作，全书以辨析文体、研讨文术为主干，冠以综论，殿以附论，成为古代文学通论性著述效仿的典范，而文体论在其中占有五分之二以上的篇幅。清末民初，在全面总结传统学术文化的背景下，涌现出一大批文学通论性著作，文体论在其中都成为不可或缺的组成部分，这可以《汉文典》、《文学研究法》、《春觉斋论文》为代表。

来裕恂《汉文典·文章典》[⑤]　来氏有感于当时日本人所撰文字学、文章学著作脱离汉民族特点，因而发愤撰成《汉文典》七卷，其中《文字典》三卷，论述文字源流及字、词用法；《文章典》四卷，研讨文章作法和体制，是一部重要的文章学著作。《文章典》分文法、文诀、文体、文论四卷，卷三专论文体，强调"文章莫先于辨体"。著者在评述历代辨体著作的得失之后，分三篇九类分述文体，共论及文体120余种。又卷四《文论》中设"种类"

[①] 吴曾祺《涵芬楼古今文钞》有1910年商务印书馆印本，后编者又删繁精选成《涵芬楼古今文钞简编》，由商务印书馆重印，并收入《万有文库》。吴氏同时撰有通论性的《涵芬楼文谈》。其《文体刍言》及《涵芬楼文谈》今收入《历代文话》第七册。

[②] 《涵芬楼文谈·辨体》，《历代文话》第七册，第6576页。

[③] 张相《古今文综》有1916年中华书局刊本。其附论评文部分今收入《历代文话》第九册。

[④] 《古今文综·缀言》，《历代文话》第九册，第8766页。

[⑤] 来裕恂《汉文典》有1906年商务印书馆印本。《汉文典注释》有1993年南开大学出版社本。其《文章典》今收入《历代文话》第九册。

一篇，认为“文之种类，千态万状，而不相混同”，[①]并分列属于体裁之种类二、属于格律之种类二、属于学术之种类二、属于世用之种类二、属于性质之种类二、属于通俗之种类二，共计 25 类，大大拓展了文体分类的视野。可见文体论在《文章典》中占据了极大的份量。

姚永朴《文学研究法》[②] 姚氏为桐城派主将姚鼐的伯父姚范之五世孙，其论文虽谨守家法，但能突破门户之见，多方汲取通人之论。《文学研究法》为其 1914 年在北京大学授课之讲义，全书包括总论、文体论、义法论、风格论各六篇，加上结论一篇共 25 篇。文体论部分 6 篇，《门类》篇强调“欲学文章，必先辨门类。门者，其纲也；类者，其目也。”[③]着重介绍了姚鼐《古文辞类纂》十三类和曾国藩《经史百家杂钞》三门十一类的分类法；《派别》篇专论有韵之文和无韵之文、偏于用奇之文和偏于用偶之文的关系；《著述》、《告语》、《记载》三篇综合姚鼐、曾国藩二家之说，分 15 类论述文体；又别为《诗歌》一篇补充姚、曾的缺失。可见文体论在全书中的比重也十分可观。

林纾《春觉斋论文》[④] 林氏亦为桐城派后期的代表人物，《春觉斋论文》原是著者在京师大学堂授课的讲义，对传统古文理论做了全面深入的总结。全书分为述旨、流别论、应知八则、论文十六忌、用笔八则、用字四法六部分，分论文体、风格和修辞。其中《流别论》部分专门辨析文体，分 15 节对各类文体“缕析条分，加以阐说”，[⑤]大抵本之《文心雕龙》，并参酌桐城文论综论文体，而为以下探讨文章艺术理论打下基础。

除了上述三种代表作之外，在文学通论中分论文体的情况所在多有。如前述吴曾祺在编纂《古今文钞》的同时，撰有通论性的《涵芬楼文谈》40 篇，除总论外亦论及构思、布局、风格、修辞等各方面。其《辨体》一篇连同《文体刍言》，即可视为通论中的文体论。又如王葆心的论文巨著《古文辞通义》[⑥]洋洋 60 余万字，其《总术》篇也有相当部分专论各类文体。而褚傅诰《石桥文论》[⑦]分为七篇，其中《文体》篇专论文之骈散，《原经世之文》专论诏令、奏议，也都是文体论的专篇。孙德谦通论六朝骈文的专著《六朝丽旨》，[⑧]其中文体论也占到总共 100 则中的约四分之一。

（三） 独立专著类

独立的文体论著似可以任昉的《文章始》为发端，尽管其篇幅和内容都较为有限，传本的真伪也颇有争议，但明清人的多种注本、补本，可见其在古代文体论中自有不可取代的地位，这与它作为第一部文体论专著不无关系。其后这种专著除清代王之绩《铁立文起》等少数几种外确不多见，至清末民初则颇有集中专论文体的著作问世，并各有自己的特色。

[①] 《文章典·文论》，《历代文话》第九册，第 8674 页。
[②] 姚永朴《文学研究法》有 1914 年京华书局刊本、1916 年商务印书馆印本和 1989 年黄山书社点校本。今收入《历代文话》第七册。
[③] 《文学研究法·门类》，《历代文话》第七册，第 6862 页。
[④] 林纾《春觉斋论文》1913 年 6 月起在《平报》连载，未竟。1916 年有北京都门印书局印本，1921 年商务印书馆再版时易名为《畏庐论文》。1959 年有人民文学出版社点校本。今收入《历代文话》第七册。
[⑤] 《春觉斋论文·述旨》，《历代文话》第七册，第 6330 页。
[⑥] 王葆心《古文辞通义》有 1906 年刊本，重订本 1916 年刊入《晦堂丛书》。今收入《历代文话》第八册。
[⑦] 褚傅诰《石桥文论》有 1915 年油印本。今收入《历代文话》第十册。
[⑧] 孙德谦《六朝丽旨》有 1923 年四益宧刊本。今收入《历代文话》第九册。

王兆芳《文章释》[1] 著者认为："文学之事，通经学道，儒与王同道，文与学相因也。"他不满于汉代以后"文章寝别于学术，于是选文之籍，罕录讲学之篇"，主张"内学术于文章中"，提出文章"不外修学、措事二科"："考道、传道为修学，率道为措事。知其措事，则知文章为有用之具；知其措事之必由修学，则知文章为载道之器：如是可与道文学。"根据这种"文"与"学"合一的观念，他罗列了"修学之文章"48体和"措事之文章"95体，总共143种文体。每一文体，"先释名义，必综本字本义，其取引伸义者，必使与本义相顾，明立体之元意也。终释源流，源取信于可考，流略举以见例，明观体之来路也。中释体之所主，契名义，符源流，明布体之要法也。"[2]全书以"载道"为旨归，虽不免迂腐，但以修学、措事二科为本，从源流角度辨析文体，突破传统的门类，独树一帜，自成体系；加以著者考辨精审，要言不烦，无怪乎著名学者俞樾读后欣然为之作序，称"叹其用力之勤，与其考古之详而且当也"。[3]

刘师培文体论著 刘师培早年在《国粹学报》围绕文体连续发表多篇论著，主要有《文章源始》、《论文杂记》、《文章学史序》、《文说》。[4]刘氏论文，一是承继仪征先辈阮元之说，严文笔之辨，以骈文为文体正宗；二是强调文字训诂，认为必须"根于小学"。本此两点，他在《文章源始》中由辨析"言"、"语"、"文"之区别入手，论证"骈文一体，实为文体之正宗"。[5]《论文杂记》提出，古代书籍，大抵分为"文言"、"语"、"例"三类，如同印度佛书区分经、论、律一样，"后世以降，排偶之文，皆经类也；单行之文，皆论类也；会典、律例诸书，皆律类也。故经、论、律三类，可以该古今文体之全。"[6]《文章学史序》探索文章源头，提出"溯文体之起源，则皆墨家、纵横家之派别也。"[7]《文说》则取法《文心雕龙》，推崇骈文为"文类之正宗"，楚辞为"骈体之先声，文章之极则"。[8]这些论著主要采用杂记的形式，未形成严密的体系，部分论述也不免偏颇、牵强，但刘氏立足源头考论文体，不作繁琐的条分缕析，努力阐述了一种新的文体发展史观，对传统文体论颇带有颠覆性，有自己鲜明的个性特色。

姚华《论文后编》[9] 姚氏为清末民初名士，涉猎广博，根柢雄厚，长于金石题识、书画词曲，尤专精于文字故训。姚氏认为，自挚虞以来，言文章流别者众多，"然其流虽晰，

---

[1] 王兆芳《文章释》有1903年刊本，后又有商务印书馆印本，改题为《文体通释》。今收入《历代文话》第七册。

[2] 王兆芳《文章释后序》，《历代文话》第七册，第6319－6321页。

[3] 俞樾《文章释序》，《历代文话》第七册，第6254页。

[4] 刘师培《文章源始》原载《国粹学报》第一期（1905年），今收入《近代文论选》下册。《论文杂记》原载《国粹学报》第一至第十期（1905年2月至11月），有1928年朴社单行本、1936年《刘申叔先生遗书》本、1959年人民文学出版社点校本。今收入《历代文话》第十册。《文章学史序》原载《国粹学报》第五期（1905年），今收入《近代文论选》下册。《文说》原载《国粹学报》第十一至第十五期（1905年12月至1905年4月），有1936年《刘申叔先生遗书》本。今收入《近代文论选》下册、《历代文话》第十册。

[5] 《文章源始》，《近代文论选》下册，第562页。

[6] 《论文杂记》，《历代文话》第十册，第9483页。

[7] 《文章学史序》，《近代文论选》下册，第569页。

[8] 《文说》，《历代文话》第十册，第9543、9545页。

[9] 姚华《论文后编》约作于1920年代，后收入其文集《弗堂类稿》（1930年铅印本）论著甲中。今收入《近代文论选》下册。

而其源或略，至使来者茫昧”。[1]因而姚氏论文体，亦以源流为纲，主张文章诸体，悉出《诗》、《书》：有韵之文，皆源于《诗》；无韵之文，皆源于《书》，又析为传记、书牍、论著三科。全书分为五篇，《源流》篇明全书主旨，《目录上》述文体源流纲目，《目录中》详述主要文体流变，《目录下》附论词曲、楹联、制义诸体，《文心》篇引《文心雕龙》简述为文“用心之术”作结。全书以《诗》、《书》为纲，详述诸体流变，广征博引，考证详实，确能自成一说。目录学家张舜徽称其“条述文章流别，备论各类体例，斟酌古今，语皆有本，尤非贯穿群籍、洞明著作原委者不能为。”[2]

现将上述清末民初的几种主要文体论著表列如下：

论著名称	著　者	撰成时间	篇　幅	文　体　门　类	文体数量	备注
文章释	王兆芳	1901 年	3.8 万字	2 科 7 类（修学 2 科：源出经学、源出史学、源出诸子之学、源出杂学；措事科：源出君上之事、源出臣下之事、源出通君上臣下之事）	143 种	独立专著
论文杂记、文说等	刘师培	1905-06 年	3.8 万字	/	/	独立论著
汉文典文章典	来裕恂	1906 年	3.5 万字	3 篇 9 类（记叙篇：序跋、传记、表志三类；议论篇：论说、奏议、箴规三类；辞令篇：诏令、誓告、文词三类）	120 种	通论分论
古今文钞附文体刍言	吴曾祺	1910 年	2.0 万字	13 类（论辨、序跋、奏议。书牍、赠序、诏令、传状、碑志、杂记、箴铭、颂赞、辞赋、哀祭）	213 种	总集附论
文学研究法	姚永朴	1914 年	2.8 万字	4 门 16 类（ 著述门：论辨、词赋、箴铭、序跋；告语门：诏令、奏议、书牍、赠序、哀祭；记载门：典志、叙记、杂记、纪传、碑志、赞颂；诗歌门）	/	通论分论
古今文综	张　相	1915 年	7.0 万字	6 部 12 类（论著、序录；书牍、赠序；碑文、墓铭；传状、志记；诏令、表奏；辞赋、杂文）	400 左右细类	总集附论

[1] 《论文后编·源流第一》，《近代文论选》下册，第 648 页。
[2] 张舜徽《清人文集别录》卷二四，中华书局 19 年版，第 663 页。

春觉斋论文流别论	林　纾	1916年	1.6万字	15类（骚、赋、颂赞、铭箴、诔碑、哀吊、史传、论说、诏策、檄移、章表、书记、赠序、杂记、序跋）	/	通论分论
论文后编	姚　华	约1920年代	2.7万字	/	/	独立专著

二

清末民初的这批文体论著，其突出的特点表现为集成和开新。

所谓“集成”，是指其集历代文体论的大成。这一时期的文体论著，普遍有一种自觉的总结和集成意识，往往推溯自挚虞《文章流别论》以来文体论的发展历程，评骘其优劣，表述在此基础上综论文体的主旨。典型的如《汉文典·文章典》《文体篇》的序言，在强调“文章莫先于辨体“之后，即云：“中国文家，辨体者众矣。然挚虞《流别》久已散佚……刘勰《文心雕龙》四十九篇，虽于文章利病，穷极微妙，惜论体裁之别，仅二十五篇，类既不分，体又不备。任昉《文章缘起》……体既不详，词复枝蔓。北齐颜之推《家训》，论文体出于五经，亦未能统举各体，详加讨论。自《昭明文选》分类三十七……前哲已多有议之者。至明吴讷《文章辨体》径增为五十类，而徐师曾之《文体明辨》，又细别为百一类，徒从形体上观察。……自姚惜抱《古文辞类纂》分部十三，于是古文之门径，可于文体求之。然赠序、书说之分类，于义究有未安。曾涤笙《经史百家杂钞》易为十一类，文义较密，而体裁则未之及焉。”[①]此段历述文体论著的利弊得失，俨然有总结学术史的意味。类似的评述在《文章释》、《涵芬楼文谈·辨体》等著述中都可以看见，体现出清末民初一部分学者自觉总结学术发展史，力图在前人基础上集其大成、自立新说的鲜明意识。

清末民初文体论著对前代的集成，主要表现在三方面：

一是文章分类辨体的集成。中国文学体类极为纷繁，故分类辨体特别发达，其中占主导地位的是功能体制的分类。文章辨体又可分为析类和归类两个方向，析类以辨其异，归类以求其同。从析类看，《文心雕龙》论及的文体已达120余种，明代几种总集的分类也都在百种以上，而清末民初论著的条分缕析更是细密有加。《文章释》分类143种，《古今文钞》分类达213种，《古今文综》按题材、体制等细分的类属更达400余种，可谓登峰造极。从归类看，《文心雕龙》已开始合篇归类的趋势，清代《古文辞类纂》归为13类，《经史百家杂钞》归为3门11类，更为简括。清末民初的《文体刍言》则将归类、析类相互结合，以姚氏13类统领213体，体现了融汇集成的思想。其余如《汉文典·文章典》的3门9类、《古今文综》的6部12类、《文学研究法》的四门16类等不同的分类法，虽大体不脱姚、曾的

[①] 《汉文典·文章典·文体》，《历代文话》第九册，第8617页。

窠臼，但也都是力图使分类辨体更为合理，体现的同样是融汇集成的思路。则无论析类、归类，清末民初的文体论著确已集传统分类辨体之大成。

二是文体多种研究的综合。历代文体论在发展过程中，形成了一些特定的研究角度，并由此构成了文体论的主要内容，除分类辨体之外，主要还有文体渊源、文体缘起、文体释名、文体体制、文体风格、文体流变等。这些内容在历代文体论著中各有侧重，而到清末民初的文体论著中，则得到了集中、综合的体现。如文体释名，《文章释》就强调"必宗本字本义，其取引申义者，必使与本义相顾，明立体之元意也"；《汉文典·文章典》也注重各体名称的释义阐发，《论文后编》也多有这方面的考订。又如文体缘起，几乎各种论著都重视每种文体缘起之作的考证，虽然意见不尽相同，但强调"源取信于可考"，"明观体之来路也"。再如文章体制，《文章释》、《春觉斋论文·流别论》等论著都特别重视"布体之要法"的阐述，《古今文综》更是通过题材、作法的细分，对各体的写作要领分别进行深入细致的发挥。至于文体的渊源流变，这一时期的论者摒弃了笼统的"文源五经"说，而是作了更为具体细致的辨析，如《论文后编》对文章诸体悉出《诗》、《书》的梳理考辨，显然具有更强的说服力。可以说，历代文体论的多种研究角度和方式，都汇聚在清末民初的这批论著之中。

三是对《文心雕龙》及其文体论的推崇和继承。《文心雕龙》是通论性的文论经典，清末民初的文学通论著述，几乎无不祖述《雕龙》。《涵芬楼文谈》加上《文体刍言》的框架，隐然有《雕龙》的影子，著者吴氏称"刘彦和之《文心雕龙》，源流既晰，津逮亦多"，其书"特仿其大意，不厌求详"而作。《文学研究法》张玮序称其书"发凡起例，仿之《文心雕龙》。自上古有书契以来，论文要旨，略备于是，后有作者，蔑以尚之矣。"[①]而《文心雕龙》中以"释名以章义"、"原始以表末"、"选文以定篇"、"敷理以举统"四项内容构筑起的文体论体系，更成为历代研讨文体的典范，模仿者层出不穷。如《春觉斋论文·流别论》论各体均是先征引《文心雕龙》的论断，然后加以阐发；而《文章释》"先释名义"、"终释源流"、"中释体之所主"的论述体系，则明显效仿《文心雕龙》的格局。至于刘师培著《文说》，更明言其书"篇章分析，隐法《雕龙》"，"非曰竞胜前贤，特以启瀹后学耳"。[②]清末民初文体论著对《文心雕龙》的一致推崇，说明它们研讨文体的基础，正是继承了《文心雕龙》为经典的古代文论（包括文体论）的传统。

所谓"开新"，是指其在传统基础上的开拓创新。应该承认，由于《文心雕龙》的文体论达到了空前的成熟和完备，使其后的论著沿袭《雕龙》而形成为一个自足而又封闭的体系，直至清代再也没有重要的突破。这一体系的缺陷十分明显：它一味推崇儒家经典，坚持"文源五经"之说，不重视新兴的民间俗文体；它主要着眼于对文体的个别考察，不注重文体渊源流变及其发展规律的探索，使文体论日益条分缕析，支离破碎，缺乏理论的深度。这种状况在清末民初的文体论著中开始得到了改变。由于西方文学作品、文学观念和学术思想的传入和影响，也由于传统学术文化在集成中的总结和反思，相对封闭的文体论也开始有了新的开拓和思索，它们主要表现在两方面：

[①] 《文学研究法》张玮序，《历代文话》第七册，第 6832 页。
[②] 《文说序》，《近代文论选》下册，第 535 页。

其一是文体论范围的拓展。传统文体论的研究范围，集中在以诗文为主体、以功能分类为基础的文体之中，即使其辨体发展得再细再密，也不出这一范围。清末民初的文体论著则拓展了这一范围，具体体现在三个层面：

首先是骈、散关系成为文体论关注的对象。骈、散两体之争由来已久，但传统文体论并不特别关注。清代桐城古文派和仪征骈文派展开了一场争夺文坛正统地位的大论争，使骈散两体的关系凸显出来，并成为研讨文体不能避开的论题。在清末民初的文体论著中，我们既可以看到桐城派的鲜明影响，有些桐城后裔仍严守家法论述文体，姚、曾的古文门类划分也成为文坛普遍接受的分类方法；我们也可以看到刘师培为代表的骈文派的立场以及他对文章源流的独到的见解。当然，我们看到更多的是要求骈散融合的通达之论。姚永朴是桐城后裔，但《文学研究法》之作，既"谨守家法"，又不存"门户之见"。全书文体论中，既设《门类》篇阐述家法，又撰《派别》篇专论骈散；既继承姚、曾区分 3 门 15 类，又突破"家法"，增设"诗歌"一门以补韵文之缺。他主张："用奇与用偶，其流异，其源同，彼此訾警，亦属寡味。"[①]确可谓通人之论。又如张相《古今文综·缀言》释其命名大义，引孔子"物相杂故曰文"，称"兹书择善而从，意主浑圆，为散为骈，不取标揭，但名为文，亦取参伍错综之谊，爰名为'综'。"[②]体现的也是不分骈散、通选综论的主旨。

其次是小说、戏曲等通俗文体进入文体论著。由于诗文是正统文学的主体，传统文体论的对象主要是各体诗文，其中还区分尊卑等级，对通俗文体一般持轻视、排斥态度。如明代《文章辨体》将词曲列于末位，《文体明辨》则将"闾巷家人之事，俳优方外之语"别为附录，而小说、戏曲等俗文学体类更难进入文体论著。清末民初的论著开始有所突破。虽然当时单论小说、戏曲的论著已大量涌现，但在综合性的文体论著中列入此类通俗文体尚不多见。值得注意的是《汉文典》于"文词"类内专列"小说"一节，列述作为"委巷传闻、琐屑细微"的中国小说的发展历程，指出传统目录中之小说，"但皆仍条记之旧，于小说中之演义、传奇略焉"，"故章回、杂剧终为儒者之所鄙，此亦乌足以及文章之妙？"以下分述传奇、小说。其论"传奇"曰："稗官废而传奇作，传奇作，戏曲兴矣。唐人始有单篇，则为传奇一类。宋有戏曲唱，至今而为院本，为杂剧……元代又变新体而为南曲。"论"小说"曰："演义之体，起于宋末，原于传体者也。魏、晋以来，皆用内传、外传之体。至宋末词人，分为章回，混以街谈俚谚之语，发为议论叙事之文，于是演义之体出。"[③]二类文体皆列举各时期的代表作，与今人文学史论定者完全一致，颇值得引起重视。可见著者突破传统观念的全新认识和卓见。

再次是拓展了分类辨体的多种角度。除了传统的功能体类之外，有的论著拓宽了研究思路，从多元角度考察文学，并进行了全新的类分。《汉文典》中专设《种类》篇，提出"人之理想情感，千差万别，故文之种类，千态万状，而不相混同。"[④]篇中从六个角度类分文体，

---

① 《文学研究法·派别》，《历代文话》第七册，第 6896 页。
② 《古今文综·缀言》，《历代文话》第九册，第 8762 页。
③ 《汉文典·文章典》，《历代文话》第九册，第 8662－8664 页。
④ 《汉文典·、文章典》《种类》，《历代文话》第九册，第 8674 页。

即：属于体裁之种类（含撰著之文、集录之文）、属于格律之种类（含韵文、骈文、四六文、散文）、属于学术之种类（含儒家之文、道家之文、阴阳家之文、法家之文、名家之文、纵横家之文、杂家之文）、属于世用之种类（含名世之文、寿世之文、经世之文、酬世之文）、属于性质之种类（含理胜之文、情胜之文、才胜之文、辞胜之文）、属于通俗之种类（含公移之文、柬牍之文、语录之文、小说之文）。这些分类角度，较之标准混杂不一的传统分类方法，显得更为科学，无疑是对传统分类法的一种突破。

其二是文体发展规律的探索。传统文体论以辨体为核心，而且重点在各别文体的辨析，对于文体发展的总体规律，较少深入的探讨。清末民初的文体论著，开始在中国文化发展的大背景下关注文体的渊源流变，试图从多方面清理其演变线索，作出了有益的探索。

“文源五经”是传统文体论自六朝起就确立的基本观点，其基础无疑是“原道”、“宗经”观念的推衍，但一直未见深入的阐述。后世的文体论著有落实其说的，如元代郝经《原古录》将 72 种文体归为四部，分别系于《易》、《书》、《诗》、《春秋》四经；明代黄佐《六艺流别》则以六经分别统辖 130 种文体流别，但不免都有牵强之处。清末民初文体论著不少仍沿袭这一传统观点，但也有作较为深入探讨的。如《论文后编》以“一切之文，子孙于史”为立论的出发点，主张“《书》本史也”，“其流为诗”，“《诗》亦史也”；“《诗》、《书》史也，故皆为文”。[①]著者认为后世韵文皆出于《诗》，无韵文皆出于《书》。《诗》衍为赋、楚辞、乐府、颂、赞、诔、碑、铭、箴等有韵诸体，《书》则析为传记（纪传、记志）、书牍（诏令、奏议）、论著（议论、说辨）三科，并衍生无韵各体。全书以《诗》、《书》为源，梳理有韵之文和无韵之文的发展流变，兼及辨体，使多种文体贯串于一个统一的体系之内。它虽然仍推崇经书，但较之牵强的以五经分辖文体流别，显然更符合文体发展的实际，体现出试图把握文体发展规律的努力。

对于文体源流的另一种思考，是突破“文源五经”的成说，着眼于文体产生的实际情况。其代表性的观点即是《文章释》的修学（修习学问）、措事（处理事务）二科之说。著者根据学术门类和社会生活的实际提出了文体的七项源头，即经学、史学、诸子之学、杂学和君上之事、臣下之事、通君上臣下之事，分列出每一源头下衍生的各种文体。虽然此说有混淆文章与学术的倾向，但却是一种基于社会实践的源流分析法。它既与以功能为基础的分门别类不同，也与以经典为基础的源流分析不同，体现了一种探讨文体流变的新的尝试。

从文字训诂入手探讨文体的流变，是刘师培文体论的鲜明特色。他认为“积字成句，积句成文，欲溯文章之缘起，先穷造字之源流。”他提出上古“有语言而无文字”，及有文字记载，较之语言即为文，其中已杂有不少“偶语韵文”。先秦时期，“直言者谓之言，论难者谓之语，修辞者谓之文”。西汉时，“文区二体：赋、颂、箴、铭，源出于文者也；论、辨、书、疏，源出于语者也。”至东汉以后，逐渐演变为偶文韵语的“文”和无韵单行的“笔”。他的这番描述，根本是为阮元的“文言说”张本，从而论证“骈文一体，实为文体之正宗”，[②]其偏颇之处自不待言。但刘氏撇开功能体类的区分，由字源入手辨析骈散的源流，在桐城派占

[①] 《论文后编》，《近代文论选》下册，第 648 页。
[②] 《文说》，《近代文论选》下册，第 648 页。

主导的清末文坛上确是异军突起，并为文体源流的探讨，提供了一种崭新的思路。对于刘氏的文体论思想，还值得进行深入的梳理和讨论。

此外，王国维有关“文体代变”及其原因的剖析，也是清末民初文体源流探索的重要收获。他在《宋元戏曲考序》中，对前人提出的“一代之胜”说进一步表述为：“凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉也。”[①]他又对文体代变的原因作了深入分析，指出“盖文体通行既久，染指遂多，自成习套豪杰之士亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。”[②]王氏的这两种著作，虽然不是综论文体的专著，但他以开阔的学术视野对文体演变规律的阐述，确实使人耳目一新，为传统文体论的深化和创新，指出了全新的研究方向

三

中国古代文体论随着文体的萌芽、形成应运而生，也随着文体的发展、成熟以至完备不断演进。古代文体体论滥觞于先秦两汉，魏、晋时期开始形成，至齐、梁进入成熟期，并产生了《文心雕龙》、《文选序》、《文章始》等标志性成果，成为古代文体研讨的第一次高潮。唐、宋时期，古代文体论继续发展，但总体稍为消歇；至明、清时期则形成又一次高潮，各种体式的文体论著大量涌现，如《文章辨体》、《文体明辨》、《古文辞类纂》等总集的文体附论，《文通》等通论性著作的文体分论，《四六丛话》各体叙文之类文体专论，《铁立文起》之类文体论专著等等，它们对唐宋以来产生的新文体作了全面总结，从不同角度将文体研究推向深入。由于传统诗文文体至唐宋已发展到十分完备，后世少有新的拓展，古代文体论的格局至此也已基本定型。清末民初诞生的这批论著，对源远流长的古代文体论进行了全面的总结和集成，无论是其作者明确的总结意识，还是论著本身鲜明的集成特点，都顺理成章地表明，古代文体论同传统的学术文化一样，进入了终结时代。

古代文体论在长期的发展过程中，形成了自己鲜明的特色。它早在齐、梁时代就形成了十分完整的体系，对文体从渊源缘起、释名分类、体制风格、流变演进等多角度展开研讨，成熟完备，严密周详，但也因之趋于因袭凝固，长时间内缺少新的突破。由于古代文体研讨的根本目的是指导写作，因而“辨体”成为其核心，所谓“体愈众，辨当愈严”，从而使其对文体的辨析日益精细，但又日趋条分缕析，支离破碎，缺乏对文体发展规律的探讨，缺乏思辨性和理论价值。古代文体论秉持儒家的正统文学观念，以各体诗文为研讨对象，对通俗文体持轻视、排斥态度，使其在研究对象上也落后于文学发展的实际，存在着严重缺陷。古代文体论的这些内容体式方面的特色，包括其各种局限和缺陷，在清末民初的文体论著中依然占据着主流地位，体现得十分典型，它们总体上已经难有根本的创新，只能成为古代传统终结的标志之一。

[①] 《宋元戏曲考序》，《王国维文学论著三种》，商务印书馆 2001 年版，第 57 页。
[②] 《人间词话》卷上，《王国维文学论著三种》，商务印书馆 2001 年版，第 42 页。

可以说，无论从古代文体论的历史发展着眼，还是从它的体制特色着眼，清末民初的文体论著都鲜明地标志着古代文体论的终结。

当然，旧传统的终结同时意味着新传统的开始。清末民初的文体论著中“开新”的一面，如对文体论范围的拓展，对文体发展规律的探索，对于这一古老而又凝固封闭的领域，无疑开辟了新的学术生长点。然而遗憾的是，这一发展势头没有得以延续，20 世纪的古代文体综合性研究，总体上渐趋冷落，难成气候。为数不多的几种论著主要是归纳、介绍传统文体论的内容，而少有深入的开拓和创新。造成这种现象的原因，一方面由于纯文学观念在文学研究领域占据了主导地位，诗词、小说、戏剧以外的文体，尤其是大量的散文文体，不再被视为文学体裁而进入研究视野；另一方面，由于包括文体在内的文学形式的探讨被当作形式主义研究而遭到摒弃，从而使文体研讨在文学研究中被日益边缘化而少有学者问津。直至 1990 年代前后，随着古代文学研究观念的拨乱反正和多元拓展，随着文学形式的研究日益受到重视，古代文体研讨的学术传统重新得到接续，研究的视野、方法日益拓展，在进入新世纪后甚至成为近年古代文学研究领域的一个热点，古代文体学的构建也进入了不少学者的研究日程。这些都表明，古代文体研究这一古老的学术领域，在经历了近一个世纪的消沉之后，正呈现出前所未有的欣欣向荣的发展态势。

面对这样的局面，重温清末明初标志着古代文体论终结的这批文体论著，仍然是十分有意义的。我们不仅可以汲取集成于其中的古代文体论的丰富遗产，也可以从中反思古代文体论的缺陷和不足。时隔将近百年，当我们开始构建古代文体学体系之时，继承和创新仍然是不可回避的命题。当然，历经了近百年的曲折历程，我们应当可以在前辈学者的基础上，将古代文体学的学术水平提升到一个新的高度。

词话二题

南开大学文学院　孙克强

词话是词学理论最典型也是最集中的载体。词话借鉴诗话而来，滥觞于北宋，成熟于南宋，南宋王灼的《碧鸡漫志》、沈义父的《乐府指迷》和张炎的《词源》代表了宋代词话的最高成就。明代与词的创作衰微相一致，词话存世亦较少。清代词话著作数量较多，唐圭璋先生辑《词话丛编》共收历代词话 85 种，传世词话的大部已收集在内。《词话丛编》中清代（含民国初年）词话有 68 种，占了大半。清代词论代表了词学理论的最高水平，而词话的繁荣正是其重要标志。在词学史上，词话是一个使用频率极高的名词，其内涵也不尽一致。从溯源的角度来看，词话是词学著作，逐步成为主要的词学批评文体形式。随着词学史的发展，词话的内容，编纂形式和命名方式皆有不同变化。由于词话传世文献芜杂，且尚缺乏系统深入的研究，因而时常见到一些关于词话理解、使用方面的问题，本文拟做一些初步的梳理研究，以就教于方家。

一、词话正名

考察词学史上使用的“词话”之名，可分为以下四层意思：

第一，宋人使用“词话”之名，仅指记述词本事的专书，这是词话的原始意思。现存只有杨湜的《古今词话》一种。词话之名借鉴于诗话。最早的诗话是欧阳修的《六一诗话》，欧阳修自序云：“居士退居汝阴，而集以资闲谈也”。郭绍虞教授指出：

> 诗话之称，当始于欧阳修；诗话之体，也创自欧阳修。……诗话之体原同随笔一样，论事则泛述闻见，论辞则杂举隽语，不过没有说部之荒诞语，笔记之冗杂而已。所以仅仅论诗及辞者，诗格诗法之属是也。诗话中间，则论诗可以及辞，也可以及事；而且更可以辞中及事，事中及辞。这是宋人诗话与唐人论诗之著之分别。[①]

从《六一诗话》的内容看，多记诗人逸事、诗作本事，与北宋之前的诗格、诗品、诗评著作有显著的不同。宋代的词话也是如此，南宋杨湜的《古今词话》正如赵万里先生所指出的：“其书采辑五季以下词林逸事，乃唐来说部体裁”，“此书乃隶事之作，大都出于传闻。且侧重冶艳故赏，与《丽情集》、《云斋广录》相类似。”[②] 由此可知，最早以“词话”作为书名的杨湜《古今词话》乃是记逸事、录本事为内容的，与《六一诗话》的性质相同。从现存宋代的词学专书来看，如果不是记逸事、录本事者，则不以词话名之。如张炎的《词源》、沈义父的《乐府指迷》主要阐述词学主张，品评词人词作，皆不用“词话”之名[③]。此种观念

[①] 《宋诗话辑佚序》中华书局 1978 年。

[②] 杨万里《古今词话》题记，《词话丛编》中华书局 1986 年版，第 17 页。

[③] 《词话丛编》中收入的宋代词话中用“词话”命名的还有《能改斋词话》、《苕溪渔隐词话》、《拙轩词话》、《魏庆之词话》、《浩然斋词话》，皆为后人从它书中辑出，本无“词话”之名。参阅《词话丛编》第 9 页。

元明之后几乎不存，惟可引为佐证的是清初沈雄的《古今词话》的分类。《古今词话》分为四大类："词话"、"词品"、"词辨"、"词评"，沈雄在《古今词话·凡例》中解释"词话"的收录类别："一表制词之原委，一见命调之异同"。从《古今词话·词话》的收录内容来看，都是记述本事类的文字。其他如《词品》，主要辨析词的文体特征及有关创作问题，下列原起、疏名、按律、详韵、本意等四十五类；《词辨》考察了〔十六字令〕等 131 个词调的由来；《词评》汇集从唐李白到当代（清初）历代词人的评论资料。从沈雄的区分来看，"词话"是与其他词论文字有区别的。需要补充说明的是，辑录词本事的专书并不一定要用"词话"之名，如北宋杨绘的《时贤本事曲子集》所记为词林掌故和词本事，其体例受《本事诗》的影响，与《古今词话》相同，但没有用"词话"之名。

第二，包括上述词话在内所有论词专书。这是元明之后的观念，既有记词本事的，也有评词论词的。这里面，有后世词论家用"词话"命名的词学专书，如明代俞彦的《爰园词话》、清代的毛奇龄的《西河词话》、郭麐的《灵芬馆词话》、陈廷焯的《白雨斋词话》等等，这些专书虽然使用"词话"之名，但是已经没有"词话" 的原始意义了；也有历代论词的专书如南宋王灼的《碧鸡漫志》、沈义父的《乐府指迷》、张炎的《词源》、明代杨慎的《词品》等等。这种观念的变化与宋代诗话观念的变化较为相似。宋之后的诗话已经没有诗话、诗论的区别了，如《四库全书总目提要》将《六一诗话》与宋之前的《文心雕龙》、《诗品》以及宋之后的诸多词话皆列入"诗文评"类中。何文焕的《历代诗话》收录的"诗话"也与此相类，可见后世诗话概念的变化。词话的情况亦似之，《四库全书总目提要》在"词曲类"之下列有"词话之属"，共收五部：《碧鸡漫志》（王灼）、《乐府指迷》（沈义父）、《渚山堂词话》（陈霆）、《词话》（毛奇龄）、《词苑丛谈》（徐釚），在"词曲类存目"之中又列五种：《词源》（张炎）[1]、《词旨》（陆辅之）、《古今词话》（沈雄）、《古今词论》（王又华）、《填词名解》。既有记述本事的，也有阐述词学主张、品评词人词作的内容。近人谢之勃《论词话》云："词话者，纪词林之故实，辨词体之流变，道词家之短长也。"[2]已经是此种"词话"的概念了。

此类词话书名除了"词话"之外，多用"词论"、"词评"、"词学"等。但需要指出的是，一些亦以"词论"、"词评"、"词学"命名，但不是论词的专书也容易被人误认为是词话，如杂剧性质的《贾先生古词论述》（见于《望奎楼遗稿》），词集《槐庐词学》（《变风变雅楼丛书》）[3]等，均与词学无关。

第三，今人对古人词学文献加以辑录整理的专书，原为诗话、笔记、词选的部分内容，并非专书，现在已经以专书面貌出现。以《词话丛编》所收为例，由诗话、文集、笔记中辑出的词话，如《能改斋词话》由《能改斋漫录》卷十六、十七辑出而成，《苕溪渔隐词话》由《苕溪渔隐丛话》前集卷五十九、后集卷三十九抽出合编而成，张侃的《拙轩词话》是由文集《拙轩集》卷五抽出。由词选批语辑成的词话如《词洁辑评》、《词综偶评》、《张惠言论

[1] 《四库全书总目》署为《乐府指迷》宋张炎撰，实为《词源》。
[2] 《国专季刊》第一期，1933 年 5 月。
[3] 上海图书馆编的《中国丛书综录》（上海古籍出版社 1986 年版，第二册《子目》第 1719、1720 页），《词话学》（文津出版社 1995 年版，第 36、37 页）、《词学史料学》（中华书局 2004 年版第 449 页）《唐宋词书录》（岳麓书社 2007 年第 665 页）

词》、《蓼园词评》、《宋四家词选目录序论》等等。此类词话概念与前述第二种词话概念有同有异：相同的是：最后的形式都是专书；相异的是：原来的形式不同，前一种词话是已有的专书，此种词话本不是专书，而是编辑而成的书。区别二者的意义在于当时是否已有专书存在，此是评价特定时代词学理论水平的重要标志，概念混淆可能会造成立论欠妥。[①]

第四，将一切论词之语皆视为词话。当代的一些词学研究专著、论文将词籍序跋、题记、笔记小说中的论词之语等等，皆纳入词话之列。这种用法大概受近年出版的一些诗话的影响[②]。此类词话的名称已经突破词话为论词专书的概念。笔者认为此种“词话”的用法不甚妥当，理由右三：第一，有损于“词话”这个传统的以专书为特征的词学批评文体的规范性；第二，近来一些论著往往在论述唐宋元明时期——词话专书较少的时期——时较多使用此种概念，而在论述词话专书较多的清代时，较少使用甚至不使用此种概念。这样势必造成前后范畴和研究范围的不一致；第三，与内涵更为宽泛的“词论“的概念极易混淆。

另外还需要指出的是，有些专书虽然也用“词话”之名，但与韵文文体之学的词话毫无关系，如小说之一体也称“词话”，其中最为有名的是《金瓶梅词话》，有些词学书录未经翻检，将诸如《第十一段锦词话》[③]类的小说也列为词学之词话。

二、辑录类词话

概括起来，词话专书可以分为两类：阐述自己的词学主张的原创类词话和辑录他人词学言论的辑录类词话。本文这里专门讨论辑录类词话。

辑录类词话是以汇集词学文献为特征的，并非辑者的撰述（亦有附以缉者点评的，详下文）。这一类词话的特点是“辑”而不是“撰”，与表达作者观点的原创型词话不同，是收集他人言论的汇编型词话，并不一定代表自己的观点，有研究者不了解此类词话的这种特点，将所引言论当作汇集者的观点[④]，是不准确的。从编纂的目的来看，辑录类词话又可分为三种：

第一，以分门别类保存文献为宗旨者。如徐釚《词苑丛谈》十二卷、沈雄辑《古今词话》八卷、王弈清等辑《历代词话》十卷、冯金伯辑《词苑萃编》二十四卷、江顺诒辑《词学集成》八卷等。这一类词话的价值除了文献的保存（详后）之外，更突出体现在对词学文献的分类形式和标准，以及所体现出的词学批评理论的思想。

此类词话的编辑者为使纲目清晰，便于读者检阅，在分类上多用心思。有些是以朝代分

[①] 《宋代文化史》（河南大学出版社 1992 年版）第 434 页：“由于词的繁荣，研究词的专著即词话也应运而生。比较有影响的有……吴曾的《能改斋词话》……张侃的《拙轩词话》……”

[②] 如吴文治主编的《宋诗话全编》（凤凰出版社 1998 年）、《辽金元诗话全编》（凤凰出版社 2006 年）、《明诗话全编》（凤凰出版社 1997 年）中大部分内容是散见的原不成专书的论诗文献，有词籍序跋、笔记杂著等等。

[③] 上海图书馆编的《中国丛书综录》（上海古籍出版社 1986 年版）将《第十一段锦词话》列入“词话”类（第二册《子目》1720 页），之后《词话学》（文津出版社 1995 年版第 37 页）、《词学史料学》（中华书局 2004 年版第 447 页）《唐宋词书录》（岳麓书社 2007 年第 651 页，题作《历代史略十段锦词话二卷（明杨慎撰）》）均引录。

[④]如吴文治《略论徐釚的〈词苑丛谈〉》（载《江汉论坛》1981 年第 2 期）将《词苑丛谈》中引用的周在浚、邹祗谟、俞彦、杨慎、王世贞、张炎等人论词之语误作汇集者徐釚的言论。

卷，如《历代词话》，从唐代到明末，展示词学史的进程；但更有意义的是以内容分类的。如清初徐釚辑的《词苑丛谈》十二卷分为七类：一体制、二音韵、三品藻、四纪事、五辨证、六谐谑、七外编。江顺诒《词学集成》则分为八类：词源第一、词体第二、词音第三、词韵第四、词派第五、词法第六、词境第七、词品第八。此类词话以辑录他人的词论为主，但从其编排方式和类别区分仍可表现出一定的词学思想。首先体现辑录者在对词学文献的分类上，其分类方式直接影响到后世乃至当代的对词学研究领域的分类。现代学者将词的创作和词的研究区分开来，龙榆生《研究词学之商榷》将词学分为：图谱之学、词乐之学、词韵之学、词史之学、校勘之学、声调之学、批评之学、目录之学等八类[①]；唐圭璋的《历代词学研究述略》又分为词的起源、词乐、词律、词韵、词人传记、词集版本、词集校勘、词集笺注、词学辑佚、词学评论等十个方面[②]。这种词学研究分门别类的思考都是在清人分类的基础之上的，这种借鉴可以从江顺诒《词学集成》的八类之分可以清楚地看到。其实早在清初徐釚的《词苑丛谈》的分类中已经可以觅得雏形。《词苑丛谈》中的《体制》涉及到词的其源、词体特征，《音韵》涉及词律、词韵、词谱，《品藻》涉及评论等等[③]。由《词苑丛谈》、《古今词话》到《词学集成》可以看到词学家对词学文献的理解的深化，特别是对词学研究领域分类的深入思考，词学思想的演进清晰可见。其次，体现了辑录者对每一类词学领域的的缜密思考，如宗山评论江顺诒《词学集成》的“词源类”云：“析津沿支，每况愈下。正界闰统，祧紊鼻祖。循乃故辙，溯厥本根。为民祈祀，必先追源。集词源第一。”又如评“词派类”云：“滚滚词源，横拥其派。泛涉者疏，专攻者隘。风归丽则，语芟荑稗。南北江河，入海而会。集词派第五。”[④]可以看到缉者已经注意到某类对象的特点、意义及各类之间的相互关系。又如沈雄的《古今词话》，体制更为庞大，首先是分为四大类：词话、词品、词辨、词评，各分为上下二卷。值得注意的是，有些类中又有细目，如《词品》上卷分为：原起、疏名、按律、详韵、本意、虚声、小令、中调、长调、换头、起句、结句、辨句、叠句、对句、衬字、转韵、藏韵、排调、衍词、集句、回文、隐字、隐括词、福唐体、和韵、节序、咏物、曲调。下卷分为：品词、用语、用事、用字、句法、割裂、禁忌、语病、改词、戏作、感遇、词谶、读词、传词、选词。以上细目标题有些是沿袭前人的旧名，如沿用张炎《词源》、陆辅之《词旨》等书的旧题，小令、中调、长调之分显然是受到明代顾从敬重编《草堂诗余》的分类形式的影响；也有一些是沈雄的发明。从词学思想来考察，分类也体现了一定的词学观念、词学认识的发展。如《词品》下卷中有“禁忌”一门，辑录了由宋至清初词论家有关“禁忌”、“弊病”的论述十二条，涉及的内容有：词忌与诗、曲相混；命意、命句之忌；语言、风格之忌；用事、用语、用字之忌；词贵自然等等，举其中的两条为例：

> 《爰园词话》曰：遇事命意，意忌庸，忌陋，忌袭。立意命句，句忌腐，忌涩，忌晦。意卓矣而束以音，屈意以就音，而意能自振者鲜矣。句奇矣而摄以调，屈句以就调，

[①]《词学季刊》第一卷第四号。
[②] 唐圭璋《词学论丛》上海古籍出版社 1986 年版，第 811—834 页。
[③] 以《体制》为例：引杨慎《词品》和丁澎《药园闲话》之语，探讨词体起源；引“李易安评词”探讨词体特征等等。
[④] 江顺诒《词学集成》卷首，《词话丛编》中华书局 1986 年版，第 3207 页。

而句能自然者鲜矣。

> 《词筌》曰：词须风流蕴藉，作者当知三忌，一不可入渔鼓中语言，一不可涉演义家腔调，一不可象优伶人叙述。其最丑者为酸腐，为怪诞，为粗莽，是不可不禁也。然则险丽者重矣，须泯其刻划之迹。创获者贵矣，尤忌为突兀之辞。[①]

引录了明代俞彦的《爰园词话》和清初贺裳《皱水轩词筌》的两条，所指出的皆是词创作中常见的弊病，以"禁忌"之名警示词坛。《古今词话》汇集此类有关弊病的论述，说明沈雄对词史及当代词坛所存在的种种弊端是有清醒的认识的，沈雄辑录古今论者之语以彰显之，加以总结排列，是一种特殊的批评方式。

第二类，以宣扬某种主旨、提供词学规范为目的者。此类词话借前人的词学著述或表现自己的主张，或展示入门路径。与第一类辑录词话所不同的是对文献的选择性，按照自己的标准辑录材料，如姚燮辑录的《玉遂楼词学标准》[②]，其内容有十部分：1、张叔夏《词源》录要；2、方氏《词尘》论律要旨[③]；3、汪葵田《词谱宫调》；4、沈伯时《乐府指迷》；5、陆辅之《词旨》；6、冯冶亭《词苑萃编》；7、《灵芬馆诗话论词》；8、郭频伽《十二词品》杨伯夔《续十二词品》；9、诗家纪律；10、余识。可见所辑录的内容多为前人有关词律的论述。所谓"标准"点明了其主旨在于为习词者提供可资遵循的规范。又如小相如辑的《倚声宝筏》一卷[④]，与《玉遂楼词学标准》相类，也是辑录各家词话而成。有词源、制曲、句法、字面、虚字、清空、意趣、用事、咏物、节序、赋情、离情、令曲、杂论、玉田奇对、玉田警句、属对、警句、词眼、单字集虚等。主要是张炎《词源》、陆辅之《词旨》的内容，突出了词体格律规范的要求。

在诗话、曲话中这种内容也较为常见。以《制曲十六观》为例，题为元代顾瑛著，有《丛书集成初编》本，各种书目皆将其列入曲话。所谓"十六观"即"制曲"的十六条原则或云注意事项。考其内容，其中十五条是从张炎《词源》中引录，一条是从《中原音韵》中引录，但均不注明出处。宋元时期词亦可称为"曲"，因而《制曲十六观》亦可视为词话。此后这种根据自己的词学思想标准有选择地辑录古人的词话为习词者提供规范和借鉴的词话相当盛行。

第三类，附于词选或词别集的辑录类词话，多选当代词坛名家的词论，目的是为该词选、词别集起造势作用。如蒋景祁选编的《瑶华集》附有《名家词话》，共收录俞彦、刘体仁、贺裳、毛先舒、彭孙遹、董以宁、邹祗谟、王士禛等八人的言论，八人皆当时词坛名家。在词选中附录《名家词话》，借助名家效应以提高词选的名气，亦可扩大销路。这种做法在明代已有，书商刊刻《草堂诗余》时，附上所谓《名贤词话》，以扩大知名度。《瑶华集》的《名家词话》也有这种性质。

与此相似的还有在词别集所附的词话，也是选取当代名家的评论。这种词话的命名往往

---

① 沈雄《古今词话·词品》下卷，《词话丛编》中华书局 1986 年版，第 874 页。
② 稿本，国家图书馆藏。
③ 即方成培的《香居研词尘》
④ 抄本，上海图书馆藏。

在别集名上加“词话”，如龚鼎孳《香严斋词》所附词话就称《香严斋词话》，汪懋麟《锦瑟词》所附词话称《锦瑟词话》，即为“专门评论某词人之词话”。此类词话又有两种：众评一和一评一。众评一者，即众人评论某一词人。清人在刊刻词别集的时候，将诗朋词友（多为名人）对该词人、词作的评论汇辑起来，附于别集中，既是宣传广告，也表现朋友情谊。其内容当然多溢美之辞，但也有不少精妙的评论。如专评龚鼎孳《香严斋词》的《香严斋词话》收有彭孙遹、王西樵、毛大可、邹祗谟、陆孝山的评语。专评汪懋麟《锦瑟词》的《锦瑟词话》汇集王士祯、彭孙遹、董以宁、施闰章、邹祗谟、朱彝尊、徐釚等名家的评论。专评徐釚词的《菊庄词话》，有尤侗、徐野君、毛稚黄、汪蛟门、梁云麓、程昆仑、董苍水、吴超士、丁丹麓等人的评论。其他如评毛际可的《浣雪词话》、评郑景会的《柳烟词评》、评梁清标的《棠村词话》，乃至晚清龙榆生辑的《文芸阁先生词话》皆是此类。一对一者，即一个评者评论一个词人。此类词话可以附在所评对象的词别集中，也可收入评论者的文集之中。如专门评论曹贞吉词的《珂雪词话》的作者只有曹禾一人[①]。洪升的《兰思词评》[②]、王晫《兰思词话》[③]都是专评沈丰垣词的，沈丰垣(生卒年不详)，字遹声，一作骏声，号柳亭，浙江钱塘(今杭州)人，有《兰思词》二卷。王晫还有评吴仪一词的《吴山草堂词话》[④]，共六则。吴仪一(1647-?)字瑹符，又字舒凫，号吴山，浙江钱塘(今杭州)人。有《吴山草堂词》十七卷。因为《兰思词话》、《吴山草堂词话》皆为王晫所作，所以收入王晫的《霞举堂集》之中。这种词话以所评对象命名，后人易于将词话所题之名（词人之名）误认为是评论者之名[⑤]。

第四类，将一些材料简单罗列，更像词学文献汇编，如宋代的《苕溪渔隐词话》、《魏庆之词话》等，例如《苕溪渔隐词话》汇集了《后山诗话》、《漫叟诗话》、《西清诗话》、《雪浪斋日记》中论词的材料以及缉者“苕溪渔隐” （胡仔） 自己的词论。后世词话中有一些亦属于此类，如清初王又华《古今词论》，汇集了杨守斋、张玉田（张炎）、王元美（王世贞）、杨升庵（杨慎）、徐天池、陈眉公、张世文、徐伯鲁、沈天羽、俞仲茅、刘公勇（刘体仁）、贺黄公（贺裳）、卓珂月、顾宋梅、彭骏孙（彭孙遹）、董文友、邹程村（邹祗谟）、王阮亭（王士祯）、沈去矜（沈谦）、张祖望、李东琪、张砥中、李笠翁、毛稚黄、仲雪亭、查香山等人的词论。秦巘辑《词旨丛说》[⑥]，是汇集宋元明清词话的部分内容而成，包括陆辅之《词旨》、俞彦《爰园词话》等。此类词话与第二类有些相似，但不同的是基本没有选择性，像是“资料汇编”，如秦巘辑的《词旨丛说》就是为撰写词谱类著作《词系》而做的资料准备。

辑录类词话虽然不是缉者的创造，但仍有其独特的价值，突出的是文献价值。这类词话或为保存文献，或为读者便于分门别类阅读，或为朋友同道捧场。但这类词话往往保存了一些文献资料，特别是一些论者的其他文献皆已遗失，赖此类词话保存吉光片羽，弥足珍贵。在印刷术尚不发达的年代，文献颇易散佚，而作为小道、卑体的词学文献更易流失。如宋代

[①] 附于曹贞吉《珂雪词》卷首，康熙刻本。
[②] 洪升《兰思词评》，《洪升集・集外集》。
[③] 王晫《兰思词话》，《霞举堂集》卷十。
[④] 王晫《吴山草堂词话》，《霞举堂集》卷十。
[⑤] 如《词学史料学》转录的材料（中华书局 2004 年版第 449 页、450 页）误将《兰思词话》的作者署为沈丰垣，将《吴山草堂词话》的作者署为吴仪一。
[⑥]《词系》附录，北京师范大学出版社 1996 年，

《苕溪渔隐词话》为后世保留了许多宋代词论文献，许多千年之前的文献赖此得以传世，特别是缉者胡仔（苕溪渔隐）自己的词论，相当丰富。清初王又华的《古今词论》其中引录的张炎的《词源》、王世贞的《艺苑卮言》、杨慎的《词品》、刘体仁的《七颂堂词绎》、贺裳的《皱水轩词筌》、彭孙遹的《金粟词话》、邹祗谟的《远志斋词衷》、王士祯的《花草蒙拾》、沈谦的《填词杂说》、李渔的《窥词管见》等，今皆由唐圭璋先生收入《词话丛编》，其他人的词论大多或散或佚，尤其是明末清初的一些词论家的论词之语更是不易看到，凭藉王又华《古今词论》的辑录方可有所了解。如李东琪的名言“诗庄词媚，其体元别”，已成了古人区分诗词之辨的经典之语。又如毛先舒（1620—1688）的论词之语。毛先舒，字稚黄，浙江仁和（今杭州）人。诗文与毛奇龄、毛际可齐名，时人称“浙中三毛，文中三豪”。西泠十子的代表人物，词名颇盛，词集有《鸾情集选》三卷。毛先舒还是清初著名的词论家，著有《填词名解》、《填词图谱》等词学著作。毛先舒有词话多种，如《鸾情词话》、《词辨坻》等，虽然清初各种词话、词选多有引录，但均未见有单本传世，可能已经佚失。因而王又华的《古今词论》引录“毛稚黄词论”十七则，就显得十分珍贵，这十七则就有《鸾情词话》和《词辨坻》中的内容[①]。

徐釚的《词苑丛谈》是清初的一部著名的词话。此书收录历代词人故实及词作评论，共十二卷，引用书目达一百五十二种，后人评云：“自唐、宋迄今上下千余年间，无不搜讨。较之《本事》、《纪事》二书，尤为缜密”[②]。“采摭繁富，援据详明，足为论词者总汇”[③]。谢章铤云：“电发所纂《词苑丛谈》，采摭宏富，为倚声家所必读之书”[④]；唐圭璋教授也说：“(《词苑丛谈》）与《词综》相辅行世，同为嘉惠后人之词学要籍”[⑤]。特别是《词苑丛谈》引录了不少今已失传的词学文献，弥足珍贵。如明末清初人周在浚的《借荆堂词话》。周在浚，字雪客，号梨庄，在当时词坛甚有影响。其《借荆堂词话》据卓回《古今词汇·缘起》所记：“今梨庄广蒐辑逸事俊句及前辈评论,名曰《借荆堂词话》，别是一编。颇足解颐，且资挥尘，稍俟备工,即命灾梨以公同好。”然而《借荆堂词话》今已亡佚，徐釚《词苑丛谈》卷四中录有三则。其中一则评论南宋辛弃疾，相当精彩，引录如下：

> 辛稼轩当弱宋末造，负管、乐之才，不能尽展其用。一腔忠愤，无处发泄。观其与陈同父抵掌谈论，是何等人物，故其悲歌慷慨抑郁无聊之气，一寄之于词。今乃欲与搔头傅粉者比，是岂知稼轩者。王阮亭谓石勒云：大丈夫磊磊落落，终不学曹孟德、司马仲达狐媚，稼轩词当作如是观。予谓有稼轩之心胸，始可为稼轩之词。今粗浅之辈，一切乡语猥谈，信笔涂抹，自负吾稼轩也，岂不令人齿冷。

此段词论已经成为评论辛弃疾词的经典论述，常常被人引用。又如《梅墩词话》今已亡佚，残章见于沈雄《古今词话》所引，共十三则。[⑥]从残存的《梅墩词话》来看，颇有学术

---

① 参阅孙克强辑《〈词辩坻〉汇集》，载《词学》第十七辑，华东师范大学出版社 2006 年。

②丁炜语，《词苑丛谈·序》。

③ 《四库全书总目提要》卷一百九十八，中华书局 1965 年影印本。

④ 谢章铤《赌棋山庄词话》卷二，《词话丛编》本，中华书局 1996 年版，第 3345 页。

⑤ 唐圭璋《词苑丛谈·跋》，上海古籍出版社 1981 年版

⑥ 林玫仪《词话七种考略》云：“此书作者，当为清初人，与沈雄时代相若。沈氏《古今词话·词品》卷下

价值，如论小令长调：

词贵柔情曼声，第宜于小令。若长调而亦喁喁细语，失之约矣，惟沈雄悲壮，情致亹亹，方为合作。其多有不转韵者，以调长势散，恐其气不贯也。

明末清初词坛风气尊北宋而黜南宋，尚小令而轻长调。但从《梅墩词话》的这段话中可以看到对长调的审美特性已经有所认识。康熙前期，浙西词派登上词坛，朱彝尊反复倡导慢词长调学习南宋[①]，《梅墩词话》此论可视为浙西词派推南宋长调的先声。

有些辑录类词话还附有自己的评语，胡仔《苕溪渔隐词话》、沈雄《古今词话》是将自己的词论编入词话之中，把自己的词论与他人的词论混编。而江顺诒的《词学集成》是在辑录的古今论词之语之后逐条加上自己的评语，以"诒案"二字标示，是对他人词论的分析评论。如"辞源类"，先引录了王昶的《词综序》："汪氏晋贤，序竹垞太史《词综》，谓长短句本于三百篇，并汉之乐府。其见卓矣，而犹未尽也。盖词实继古诗而作，而本于乐。乐本乎音，有清、浊、高、下、轻、重、抑、扬之别，乃为五音十二律以著之。非句有长短，无以宣其气，而达其音。故孔氏颖达《诗正义》谓风雅颂有一二字为句，及至八九字为句者，所以和人声而无不均也。三百篇后，楚辞亦以长短为声。至汉郊祀歌、铙吹曲、房中歌，莫不皆然。苏李画以五言，而唐时优伶所歌，则七言绝句，其余皆不入乐府。李太白、张志和以词续乐府，不知者谓诗之变，而其实诗之正也。由唐而宋，多取词入于乐府，不知者谓乐之变，而其实所以合乐也。且夫太白之"西风残照"，《黍离》、《行迈》之意也。志和之"流水桃花"，《考槃》、《衡门》之旨也。嗣是温歧、韩偓稍及闺襜，然乐而不淫，哀而不怨，亦犹是《蔓草》、《摽梅》之意。至柳耆卿、黄山谷辈，然后多出于亵狎，是岂长短句之正哉。"之后加上了自己的案语：

谓长短句发源于诗可也，谓今之长短句即古之诗不可也。今之诗尚非古之诗，何况于词。引孔氏《正义》谓诗有一二字及八九字，即词所本。究之诗中之一二字八九字甚少，而一代有一代之乐，正后人之善变，非墨守磨驴陈迹也。[②]

前人词源，为达到尊体的目的，往往将词体上溯《诗经》，如汪森、王昶之论。江顺诒不同意这种牵强的说法，指出从《诗经》中找出词体长短句的句式源头，是简单机械的方法，如"墨守磨驴陈迹"一样可笑。可见江顺诒对词体起源的认识是正确的，对前人谬误的批评也是深刻的。

清初人尤侗在《词苑丛谈序》中曾借用唐诗评论中的初盛中晚之说论词史，江顺诒亦用此范畴论词：

比词于诗，原可以初盛中晚论，而不可以时代后先分。如南唐二主似唐之初，秦、柳之琐屑，周、张之纤靡，已近于晚。北宋惟李易安差强人意。至南宋白石、玉田，始

云：'何物便称情种，败人学道根苗。梅墩曰：此偶僧去妾寄调〔清平乐〕句也。学道人亦复未免有情邪！'偶僧为沈雄之字。由此观之，二人显为友辈。沈雄《古今词话·序》作于康熙二十七年（1688），则梅墩其人之年代，呼之欲出矣。"

[①] 朱彝尊《水村琴趣序》："小令当法汴京以前，慢词则取诸南渡。"《鱼计庄词序》："小令宜师北宋，慢词宜师南宋。"《书东田词卷后》："南唐北宋惟小令为工，若慢词至南宋始极其变。"

[②] 江顺诒《词学集成》卷一，《词话丛编》中华书局 1986 年版第 3217 页。

称极盛，而为词家之正轨。以辛拟太白，以苏拟少陵，尚属闰统。竹山、竹屋、梅溪、碧山、梦窗、草窗，则似中唐退之、香山、昌谷、玉溪之各臻其极。晚唐之诗，未可厚非，元明之词不足道，本朝朱、厉步武姜、张，各有真气，非明七子之貌袭。其能自树一帜者，其惟《饮水》一编乎。”尤《序》固非探源之论。[①]

尤侗在《词苑丛谈序》中用初盛中晚论词：五代为“初”，北宋为“盛”，南宋为“中”，南宋末为“晚”。是将唐诗的阶段划分简单地套在宋词之上，江顺诒则从词史的盛衰内涵上解释初盛中晚，打破时代前后的界限，涉及的范围从五代延至明清，建立起更广阔的词史观。

江顺诒的评论文字如果辑录出来，可以成为原创类词话。更有意义的是，江顺诒是针对词论而发的评论，与一般词话针对词作的评论不同，可视为词论研究、词论史研究著作的滥觞。

[①] 江顺诒《词学集成》卷一，《词话丛编》中华书局 1986 年版第 3227 页。

南宋遗民词群体习语研究

哈尔滨师范大学中文系　李康

摘　要： 南宋遗民词的话语系统中存在着群体习语现象。中国古代士大夫文化是南宋遗民词群体习语形成的文化基础；创作主体的遗民生涯是其形成的现实基础；遗民之间的交游与唱和是其迅速形成的重要条件。南宋遗民词群体习语可分为典故类、自然物象类和心绪感受类，具有悲怨绝望的情感特征、幽孤衰凄的美感特征和真切平实的语言特征。

关 键 词： 南宋遗民词　群体习语

在南宋遗民词的话语系统当中，有大量语言符号的含义与词人们的遗民身份密切相关，在它们的语词含义里大多显现出家国沦丧之悲、身世飘零之痛、故国眷恋之思等遗民群体特殊的情感体验。这些符号超越了词人个体语言风格的局限，在不同遗民词人的创作中高频率地反复出现，并且在每一位个体遗民词人的话语系统中都占有相当的比重。这类符号即我们所说的遗民词的群体习语。①

巴赫金（Mikhail Bakhtin）在他所建立的语言论美学中提出一个“语言反应”概念，他说：“语言反应在人的行为活动中起着极大的作用。因为内心语言总是伴随着人的每一个有意识的行为。正如我们所看到的，语言反应不属于纯生理学的研究方法，它是人类组织的特殊的社会现象。语言反应只能形成与社会环境的条件之中。口头联系的复杂构造形成和实现于各生物体间长期而有规律的、多方面的社会交际的过程之中。”②基于语言的这种属性，群体习语的功能就在于它能够表现出某一社会群体的成员对来自于社会的刺激所产生的具有共同性的思维和情感反应。从中我们可以体味到群体成员在特定时空情境下的心灵状态。通过对文学作品中群体习语内涵的分析，我们可以看到现实社会的林林总总在作者心灵世界中所激起的惊涛骇浪或点点涟漪，也可以为作品情感的个性色彩找到合乎逻辑的现实依据。

---

①在现代语言学中有所谓“个人习语”(idiolecte)的概念。有的语言学家认为个人习语是只有某个人所说的语言，有的则将其定义为某个人在某一时刻的全部习惯用语。但俄裔美国著名语言学家雅各布森(Roman Jackobson)指出语言总是被社会化的，在语言范围内，私有财产是不存在的，个人习语是个虚无缥缈的概念。而法国符号学家罗兰·巴尔特(Roland Barthes)在全面总结和客观分析了各派观点后则认为“个人习语”这一概念可以指称三个事实，一是失语症患者的语言，二是作家的风格，三是某种语言群体的语言。（以上观点参见于罗兰巴尔特的《符号学原理》，三联书店 1999 年 6 月版）我们这里所谓的“群体习语”的内涵与罗兰巴尔特所提出的个人习语指称的第三种事实相类似，却又不完全相同。第三种事实所说的“某种语言群体的语言”是指“该群体的成员以同样方式阐释所有语言陈述”。强调的是“同样方式”的整齐划一和“所有语言陈述”的面面俱到。而“群体习语”更为确切的是指在个性化前提下被某一个社会群体成员共同高频繁使用的那部分语言符号。它们所体现的是特定群体在运用语言过程中每一个体之间的“异”中之“同”。群体成员对群体习语的使用方式和范围不象个人习语那样是“以同样方式阐释所有语言陈述”而是具有个性化的不确定性。

②巴赫金、沃洛希诺夫《弗洛依德主义批判》，中国文联出版公司，1987 年版

一

南宋遗民词群体习语的形成主要与以下三方面的因素有关：

首先，中国古代士大夫文化是南宋遗民词群体习语形成的基础。

倘若从中国社会阶层的角度为南宋遗民词人这个群体定位的话，他们毫无疑问应该属于文人士大夫阶层。他们继承和沿袭着中国士人的文化传统。因而，南宋遗民群体习语形成的文化基础是中国士大夫文化。可以说，中国士大夫文化是南宋遗民词群体习语语义内涵的决定因素。如果没有文人士大夫文化的丰厚滋养，遗民词群体习语传达的只是此时此境中的语词意义，它们就失去了以其深刻的历史文化意蕴深化和提升词情感的功能。比如张炎的《摸鱼子·高爱山隐居》写的是他在镜湖附近山中隐居时的心境：

> 爱吾庐、傍湖千顷，苍茫一片清润。晴岚暖翠融融处，花影倒窥天镜。沙浦迥。看野水涵波隔柳横孤艇。眠鸥未醒。甚占得莼乡，都无人见，斜照起春暝。　还重省。岂料山中秦晋，桃源今度难认。林间即是长生路，一笑元非捷径。深更静。待散发吹箫，跨鹤天风冷。凭高露饮。正碧落尘空，光摇半壁，月在万松顶。

这首词就是通过选用一些士大夫的群体习语来传达词人的隐逸情怀。而这些语词都在中国文人士大夫文化中被赋予了隐逸出世的文化意蕴。比如，“爱吾庐”是对陶渊明《读山海经》之一中“吾亦爱吾庐”诗句的化用，陶诗的意义已经使这句习语包含有“与世相违”的意蕴。“野水”和“孤舟”带有超脱尘世、无人烦扰的意蕴。唐代诗人韦应物的名句“野渡无人舟自横”和北宋寇凖诗中“野水无人渡，孤舟尽日横”之句也是立足于这一意义展开的，可见，这两个语词所具有的超迈意蕴不是单单在这一首词中出现，而是在士人话语系统中一贯的含义。我们假设词中选用的这些习语如果脱离传统士人话语系统，不再具备文人士大夫赋予它们的特殊文化意蕴，那么它们所建构的只是阒寂无人的山中景色和词人的闲适心境，而无法表达出词人遁世隐逸的情怀和以此慰藉亡国之痛的深刻情感。

其次，遗民生涯是南宋遗民词群体习语形成的现实基础。

南宋遗民经历了汉民族第一次真正意义上亡天下的历史沧桑。他们亡国之悲中的新质素体现为民族沦丧的深哀剧痛。这种新质素使他们的家国情感有别于传统士人的黍离之悲而具有更广泛的社会意义。与此同时异族政权对中华大地全面有效地统治也彻底阻断了他们兼济天下的人生理想。可以说，南宋遗民群体所承受的是来自于个人、家国和民族三个层次的痛苦，这是以前其他任何时期的士人群体都从未经历过的。反映在词的创作中，其话语系统就要增加新的意义质素来传达新的情感和生活。当这些新质素被这一群体的成员不约而同反复使用，并且新质素的潜层情感指向被遗民群体认同为约定俗成的意义时，遗民词的群体习语便生成了。

南宋遗民词群体习语表现出不同以往的特殊性：

第一，表现亡国经历的语词是群体习语的重要组成部分。遗民词群体习语当中表现亡国意蕴的语词一般有两种构成情况。一种是从相关的历史、文化典籍中提炼出来的直接象征亡国意义的语词，比如从金铜仙人辞汉这一历史传说提炼出“铜仙”、“铜仙泪”、“金盘露”、

“铜人铅泪”等语词。另外一种是从遗民们的现实生活中提升出来的语词。比如“江南”、“西湖”、“胡笳”、“番腔”等都属于此种类型。这些语词在进入南宋遗民词群体习语之前都是指称具体事物的，并没有负载任何亡国的意义。是宋末元初的社会现实生活使它们原初的意义削弱，而带有亡国意蕴的新增意义成为它们内涵的主体。由于亡国意蕴不是这些语词自然具有的，所以当遗民词人用它们传达这种意蕴时只能通过象征、暗示等间接手法将其与亡国的社会现实联系起来，才能完成意蕴的表达。

第二，凄凉悲苦是遗民词群体习语的情感基调。在遗民词群体习语中无论是指称具体事物的语词，还是具有象征意义的语词，或是表述心理体验的语词所流露的情感都带有浓郁的悲情色彩。比如一些习语是遗民词人们常用来渲染环境气氛的，象“秋蛩”、“寒蝉”、“秋萤”、、“寒花”、“愁雨”、“残阳”、“断烟”等等。这些语词多是具体事物的名称，都具有凄凉衰残、行将末日的情感意味。由它们营造出来的词境无不是低沉萧飒的。而在那些描绘心理体验的语词中更是看不到欢愉的心情，遗民们始终纠缠在“愁”、“怨”、“苦”、“怕”、“倦”等苦痛不堪的心境中不能自拔。这些语词的应用密度要远远高于其他时期的文人。

再次，遗民之间的交游与唱和是南宋遗民词群体习语迅速形成的重要条件。

在某一个性化的话语符号从产生到最终因为被广泛认同和使用而成为群体习语的过程中，群体成员间的社会性交流起到了极其重要的中介作用。不可否认，群体习语的形成有群体成员在相似的知识文化、生活经历等背景下，不谋而合共同选用某一语词的默契因素。但从全面的角度考察，我们可以说没有交流，就没有传播，群体习语是谈不上最终形成的。因为群体习语是一个庞大而复杂的语言体系，由于成员之间的默契因素而进入这一体系的语词毕竟是占少数的，绝大多数语词是在交流过程中得到群体成员的共同认可，进而通过传播和共同使用才进入习语体系的。如果没有交流和传播，语词只能凸现其个性化的一面，而不可能讲求其群体意义。遗民词群体习语的传播主要是通过声气相投的遗民结社唱和或交游来完成的。在这一过程中，某一个创作主体所运用的话语符号得到社友或交游之友的认同和称许便可能被不同的创作主体在不同的场合使用，如此循环，某些话语符号就成为这一群体的成员共同认可和愿意反复使用的习语了。

可以说，群体习语就是借交流的机会而被广泛认同和传播的。在南宋遗民词史上最著名《乐府补题》聚咏活动就能很好的说明这一问题。从词的语词运用上来考察，我们可以看到在《乐府补题》中出现了大量反复应用的语词。其中出现频率最高的五个形容词性的语词是“冰”20次、“凄”20次、“旧”11次、“余”12次、“惊”9次。这些语词即使在同一时间背景下创作的词作中也出现了高频率的复现。比如在浮翠山房咏白莲的十首作品中有八首共九次出现“冰”字，其中三首词中用到了“冰肌”，两首词用到了“冰壶”，两者的复现率分别为37•5%和25%。同一语词在一定的时间内甚至是在同一时间层面上如此高频率的重复使用，这对讲究个性化风格，追求“语不惊人死不休”效果的诗词创作而言，实在是一件不可思议的事情。是什么使得词人们如此热衷于选择或重复使用一些语词？基本原因只有一个，那就是只有这些语词最能表现出他们的内心感受。当心中的情感如骨鲠在喉不吐不快时，语

词的雕琢是次要的，选择那些最能恰切表现情感的语词才是最主要的。遗民词人的聚咏唱和为选择这样的语词提供了相互借鉴与共同整合的好机会。

二

南宋遗民词群体习语纷繁复杂，如果以语词的来源为划分标准可以将其大致分为三大类：典故类、自然物象类和心绪感受类。

典故类群体习语是来源于对已有典故的化用。典故是一种艺术表现力和涵盖力都很强的话语符号。虽然在流传和使用的过程中，典故会积淀和融会进新的意蕴，但着眼于核心意蕴的运用是其使用的主导倾向。南宋遗民词中的典故型群体习语其核心意蕴多是在哲理和美感层面上表现家国之痛、黍离之悲、世事沧桑之思等情感的。南宋遗民词人使用它们时，在原有意蕴的基础上，又融进了这个群体的个性体验，使典故在传统意蕴中带有了时代的特征。从另外的角度看，典故在诗词中的成功运用，其目的不是要传达出典故所指代的某种具体意义。而是要由典故生发出来一种内心感受。国破家亡的现实经历，使南宋遗民的认知能力系统充分体验到了家国沦丧的悲苦愁怨、世事变幻的凄凉无奈、人生无着的失落绝望等等由亡国带来的情感。对他们来说，虽然在时空上远离典故的具体情境，但对亡国的悲苦情感却是有着切肤之痛的直接体验。那些对绝大多数他时他地士人是隔着一层情感纱幕的典故对此时此地遗民则是赤裸裸的贴近着。由于这些沉淀着厚重历史感的典故在情感上能够最恰切的表现遗民的心境，所以当他们筛选语言时，对这些典故的高频率重复使用就不足为奇了。

南宋遗民词典故型群体习语可以细化为以下几大类：

第一大类是表现国破家亡之痛的典故。

这类典故又有两种具体情况，一种是典故的形成与国家的亡败有着直接关联。因而，典故的核心意蕴是表现亡国之痛。例如：魏迁铜人、铜驼烟雨、屈原自投汨罗、铜雀春深、秦淮商女、庾信留北、玄宗杨妃等。南宋遗民词人高频率地选用它们正是着眼于其核心意蕴。

另一种是典故的原初意蕴并不传达亡国之悲。亡国意蕴是典故在使用过程中逐渐生成的，属于延伸意蕴。比如望帝啼血、山鬼孤魂类。可以说是南宋遗民词人群体性地将亡国悲苦真正地寄予在了这类典故的意蕴里。比如“望帝啼血”典故在中国士人话语系统中被广泛应用。南宋遗民词人也大量运用这一典故来营造气氛传达感情，与前人多借此表达人生中普遍性的悲怨情感不同，南宋遗民词中“望帝啼血”典故的情感意蕴主要具体化为家国之恨。如刘辰翁的《金缕曲·闻杜鹃》不仅用到了这一典故，而且是围绕着杜鹃的啼鸣来写的。这首词作于甲申年（1284），即元世祖至元二十一年，是刘辰翁父子在去临安的旅途中听闻杜鹃啼鸣有感而作。这首词先写词人少年时代在都门游学求仕时听到杜鹃的叫声勾起的是羁旅之愁。在十八年之后，已经“白首”的词人又一次在去往都门的路上听见了杜鹃的鸣叫。但这次他感受到的不再仅仅是“不如归去”的羁旅乡愁，而更多的是亡国亡天下的悲愤。词人

将典故的核心元素引进词中，由杜鹃声声联想到蜀天子望帝，由典故中望帝的遭遇联想到同样被迫交出江山社稷而颠沛流离的宋恭帝。接下去词人效法杜甫《杜鹃》“我见常再拜，重是古帝魂”的诗意，将杜鹃比作被掳北去的恭帝而泪如雨下的叩拜。词的下阙由闻鹃拓开，写临安的萧瑟凋敝和抗元民族志士的牺牲，词情悲慨凄凉。词的结句“啼尽血，向谁诉”笔触又落在典故上，杜鹃啼血是望帝典故中最具悲情色彩的因素，词人以拟人的方式设想杜鹃即使啼尽鲜血，家国之痛的悲苦也是无人可诉的，痛苦深重而又无处倾诉，词情悲苦至极。在这里，词人其实是将啼血杜鹃比拟成了遗民，写出了遗民们由于亡国而悲痛不能自已的心境。

第二大类是表现物是人非之感的典故。主要有乌巷朱桥、刘郎重过、黄粱梦醒、五陵俊客、烂柯归来等。

这类典故性群体习语虽未象第一类典故那样其核心意蕴或是延伸意蕴中直接具有黍离麦秀之痛，但其内容乃是世事沧桑，人事变迁当它们被用于表达遗民的家国身世之感的时候，其指向仍然是国仇家恨。较之前人，家国沦丧、异族统治华夏大地的经历使南宋遗民词人对物是人非的世事变换有着直接的现实体验。这也就是说，他们借用典故传达出来的物是人非之感是来自于国破家亡的现实生活的刺激。这些典故所表现的物是人非之感对遗民词人而言不再是历史幽思和哲学思考而是切实的现实感受，是亡国之痛的另一种表现形式。所以，在遗民词中这些典故的现实感要远远大于它的历史感，个性化的情感内涵要大于普遍性的哲理意蕴，似乎就是典故的情境真实地重现在了他们的生活中。这使得这些一直都在被不断使用的典故在遗民词中不但被赋予了新的情感内容，而且呈现出一种不同以往的新鲜与贴切。比如遗民词中“乌衣朱桥”典故的运用就很具有代表性：

> 老去无心，看尽青山，山前暮云。问重来海燕，乌衣安在，乍归辽鹤，华表空存。　　　　——何梦桂《沁园春·贺何逢原见寿》
>
> 寂寞古豪华，乌衣日又斜。说兴亡、燕入谁家。唯有南来无数雁，和明月、宿芦花。　　　　——邓　剡《唐多令·雨过水明霞》
>
> 慨商女不知兴废。隔江犹唱庭花，余音亹亹。伤心千古，泪痕如洗。乌衣巷口青芜路，认依稀、王谢旧邻里。　　　　——汪元量《莺啼序·重过金陵》

遗民词中的“乌衣朱桥”典故所抒发的物是人非、世事沧桑之感是与亡国之痛紧密联系的。悲“华表空存”，伤“铜驼陌上”，叹“南来无数雁”飘零无依……这些饱含家国之悲的情感是物是人非沧桑之感的来源，是遗民词人们运用“乌衣朱桥”典故的情感基础。在亡国劫难中，家国的繁盛与灭亡，个人前途的幸福与苦难似乎是在转瞬间完成的。这种措手不及的打击，使遗民词人对“乌衣朱桥”的理解由前人偏重理性的历史哲思转向现实性的情感释放。“乌衣朱桥”在遗民词中被具体演化为亡国遗民对故国的深切缅怀和留恋，它承载的是遗民们的家国哀思和迷惘无奈的心绪。这为典故的传统意蕴增加了新的内容，使其明显带有特殊时代特殊人群的个性特征。

第三类是表现山林隐逸之志的典故，如“渊明”、“五柳”、“桃源”、“篱菊”等。

在遗民词的典故型群体习语中大量出现了传达隐逸之趣的语词。绝大多数南宋遗民的隐逸属于被动隐逸，是在国破家亡的社会背景下为坚守自己的志节而不得已的选择。他们在隐逸生活中体验到的不是心灵的宁静而是无法作为的不甘与焦躁，是更深重的精神痛苦。这种隐逸心理在其作品对表现隐逸超脱之趣典故的运用中有着深刻地体现。遗民词人所选用的多是在士人话语系统中反复用来传达隐逸之意的那些典故，并无更多意蕴上的新意。其特殊性是在于这些表现隐逸情怀的典故在遗民词中传达出来的不是心境的淡然与平和而是一种亡国的悲慨和愤世的怨懑。这种表达效果的出现主要是由于遗民词人们在运用典故抒情时采取的是颠覆典故意义的方式。这不但没有使这些反复使用的典故在他们的词中失去新鲜感，而且增强了典故新的表现力，成为词核心情感表达的强有力的手段。比如"陶渊明"类的典故一直是表现隐逸情怀的主要典故，遗民词人的作品中也高频率地应用相关语词来抒写他们的隐逸生活，这些语词从而成为了他们群体习语的一部分。但与前人不同的是，这些语词的意义在遗民词的语境中多数是与典故的原始意义相悖的，我们仅以张炎词为例加以说明：

那又知、五柳门荒，曾听得，鹃啼了。

——《水龙吟·春晚留别故人》

桃花远迷洞口，想如今、方信无秦。

——《声声慢·赋渔隐》

待去隐，怕如今、不似晋时。

——《声声慢·为高菊墅赋》

休去、休去，见说桃源无路。

——《如梦令·题渔乐图》

东晋图书，南山杞菊，谁识幽居怀抱。

——《台城路·章静山别业会饮》

这类典故在这些语句中其原始意义都是被质疑或否定的。通过这种用典方式，词人暗示出当今"人间无处可避秦"的社会现状。"五柳门荒"，"不似晋时"，"桃源无路"等等核心语词的否定意蕴皆是在言说现实社会中"隐"而不得，"隐"而不能。词人所向往的"隐"是身心真正的忘怀世事、超越烦愁。但刻骨铭心的国仇家恨、异族政权的强迫征召、个人生计的窘迫无着使得词人不可能寻找到精神上安宁平和的太平乐土。其隐逸生活只是被动性的选择而非心甘情愿。所以，词人身隐而心难隐，"谁识幽居怀抱"，他利用对传统典故意蕴的质疑和否定传达出内心的哀怨与迷茫无着之感。

这类典故型群体习语在遗民词中所起的真正作用并不是来抒发士人闲雅高蹈的隐逸情怀，而是表现遗民悲怨凄婉，无处依托的心灵痛苦，是遗民亡国之恨的有一种曲折显现。

三

自然物象类群体习语的原型是常见的自然物象。遗民们用这些事物原有属性的特征来引

申出象征意义，扩大物象的张力，使习语所拥有的内涵与外延远远大于物象本身。而这种扩大的意蕴是与遗民自身的情感特征与状态紧密相连的。这类习语囊括了自然界的多种事物。有动物类，如鸥鹭、鹤、残莺、残鹃、寒蝉、断雁、秋蛩等；有植物类，如菊、梅、竹、白莲、柳、飞蓬、冷枝、疏叶等；有空间地理类，如江南、西湖、故苑荒台、荒烟断浦等；有天文类，如西风、残阳、斜阳、残月、云、残照等等。

自然物象历来是文学的根基，以自然物象传递情感是中国文学的基本抒情方式之一。文人骚客摄取自然物象的方式主要有两种，一种是对自然物象进行感官经验上的具体化描摹。另一种是将自然物象抽象化、概括化，使其以一种符号的姿态进入作品。作品中出现的代表自然物象的语词不再表示此时此地具象的物质存在，而是具有写意和概括功能的符号。其中涵蕴着与这种物象有着内在联系的某种人文精神。南宋遗民词群体习语中的自然物象类语词大多数属于后一种，在遗民词中不是代表具象的事物，而是传达某种精神或情感的抽象化符号。比如，遗民词中常常出现的表示昆虫的语词是蝉、蛩、萤等。如果单纯从语义学的角度看，这些语词的内涵所指仅仅是某些动物。但中国士人凭借生活经验总结出蝉、蛩、萤等昆虫的生物性特征之一是他们生存时间的短暂。由此，这些语词在士人话语系统中的内涵和外延便丰富起来，由指称具体昆虫种类引申为生命象那些昆虫一样脆弱而易逝。在物象的张力得到充分拓展的同时这种普遍性的意义也使语词的内涵和外延由具象而泛化。遗民词人运用这些语词的着眼点不在于它的原始内涵而是在于其引申意蕴。“寒蝉”、“秋蛩”、“露萤”、“淡萤”等语词在他们的词作中比比皆是。修饰性语词的介入除了增加语言的音韵美感外，更重要的是着意强调了引申意义的内蕴。这些有修饰语修饰的语词所指称都是临近消亡时刻的昆虫。必然性悲剧命运下的无助、无奈、绝望、肃杀是这些语词引申出的崭新意蕴，而这正与遗民们的心境息息相通。因而，与其说这些语词是在表述所见到的具体事物，不如说是象征遗民们衰残凄凉、绝望无助情感的符号。

遗民词中自然物象类群体习语虽然类型较多，范围也比较广泛，但却有一种共通性，那就是它们都具有衰残凄苦的情感特征。这在上文提到的动物类、植物类和天文类等自然物象其物质特性中带有衰残的特征，从“寒”、“秋”、“断”、“残”等修饰性词语上就能体味到这一点。而这样的情感特征也同样地体现在地理方位类自然物象习语中。遗民词群体习语中出现频率最高的两个指称具体空间地理的语词是“江南”和“西湖”。我们就以“江南”为例，来说明这一问题。从语义层面看，“江南”是一个空间方位概念，指长江以南的地区。但因历史时期的不同，其具体的内涵也不尽相同。春秋战国秦汉时期一般指今湖北的江南部分和湖南江西一带，中古以后至近代则专指苏南和浙江一带。较之同为指称空间地理的“荒烟短浦”、“故苑荒台”等泛化性的语词，“江南”不仅是指称具体空间，而且更具文化内蕴。随着江南地区的开发，“江南”这一语词在中国古代文人的群体习语当中占有越来越重的分量。它的含义突破了单纯的空间概念而具有深长的人文内涵。它意味着莺飞草长、荷叶田田、湖山迷离的自然风光，意味着人面如花、执手相对、卿卿我我的缠绵情调，意味着软语袅袅、香车如云的优雅民风，也意味汉族经济、文化的繁盛和迷人。所以，“江南”对文人极具诱

惑力，无论是否亲自涉足那里，它带给文人的心灵体验是世俗情怀、乡土意识与精神贵族化相互交融下产生的温馨、雅致和从容不迫，喜悦与忧伤如江南的细雨一般都是淡淡的，有一种温情脉脉的味道。而遗民对江南的感受与众不同。江南是憔悴的：

江南憔悴，荒村流落，伤心自失梨园部，渺空江，泪隔芦花雨。

——刘辰翁《莺啼序》

佳人怨我。不寄江南春一朵。我怨佳人。憔悴江南不似春。

——刘辰翁《减字木兰花·有感》

江南庾郎憔悴，睡未醒、病酒愁怎禁。

——赵功可《绮寮怨·和儿韵》

憔悴江南，应念小窗贫女。朱楼十二春无际，倚苍寒、青袖如故。

——赵功可《桂枝香·和詹天游就访》

江南是愁苦凄凉的：

江南无路，鄜州今夜，此苦有谁知否。

——刘辰翁《永遇乐》

肠断江南，庾信最苦，有何人共赋。

——赵　文《莺啼序·又感》

江南自是离愁苦，况游骢古道，归燕平沙。

——王沂孙《高阳台·和周草窗寄越中诸友韵》

怕依然、旧时燕归，定应未识江南冷。

——张　炎《琐窗寒》

江南是不堪回首的：

休阿那。阿那看、荒荒得似江南么？

——刘辰翁《摸鱼儿·甲午送春》

江南烧痕未补，倩春归、说与上天知。

——赵　文《木兰花慢·送赵按察归洪州》

江南恨切，问还与何人，共歌新阕。

——王沂孙《齐天乐·赠秋崖道人西归》

莫唱江南，谁是鹧鸪客。

——仇　远《醉落魄》

江南是难以忘怀的：

乱碧迷人，总是江南旧树，谩凝伫。

——王沂孙《扫化游》

怎忘得江南，风流庾信空白头。

——仇　远《忆旧游》

坐忆江南消息，断肠蘸甲清觞。

——仇　远《木兰花慢》

头上茱萸颠倒簪。身在河南。心在江南。

——陈德武《一剪梅 · 九日》

“江南”这一语词对于遗民词人来说，空间概念并没有转变，转变的是其引发的情感状态，衰残凄凉代替了传统上“江南”所激发出来的和婉温情的心灵体验。“江南”所指称的空间是大多数遗民生于斯长于斯或长期生活的地方，又是南宋政权的统治核心区域。对遗民而言，“江南”是故乡的象征也是家国的代指，充满了家园的意味。因而，在元朝统治者灭南宋占江南的历史变迁中，元蒙铁骑对江南繁华的践踏就是对遗民家国情感的无情摧残。满目疮痍的江南唤起的是他们家国沦丧的悲苦凄惨之情，而对美好江南的留恋与回忆更强化了现实中他们的衰残凄苦之情。

四

心绪感受型群体习语主要是形容词和动词，比如“倦”、“怕”、“愁”、“莫”、“休”、“羞”、“怨”、“恨”、“飘零”等。这些充满消极效应的语词构成了遗民词独特的用语风格。遗民词人群体如此钟情这类语词有修饰文辞的因素，但更多的是心绪的一种下意识流露。

在这一类型的习语中出现频率最高的是“愁”，大概出现了 700 余次。“忧心忡忡”是大多数中国古代文人共同的人生感受。他们忧国、忧民、忧己的忧患意识成为中国古代文学重要特征之一。而宋代政治的积贫积弱、士风的内敛沉静等特殊的时代特征使得宋士人在内省的前提下以“愁”代替了“忧”。“忧”广泛而平和，具有静态之美；“愁”深细而强烈，具有动感之美。前者类似于一种人生态度，后者则是对挫折的一种反射。词体狭深文学的特征极适合表现愁的千转百曲，所以，“愁”是宋词的基本情感内容之一。但南宋遗民词中“愁”这一语词的内涵与宋词其它阶段所表现的愁有所不同，后者之“愁”多为一时一地一事一己之愁，其中不乏为赋新词强说愁的成分。南宋遗民词中“愁”的内涵非具体事、景、情刺激之下一对一的以个体为主导的愁情，而是对遗民这一特殊生命历程的整体性感受，“愁”这个语词在遗民词中体现出来的广度、深度、力度和持久度是其它时期之“愁”的内涵难以比肩的。

首先，遗民词中的“愁”具有弥漫性。即愁情没有具体的存在范围，是由词人为中心向其目之所到、心之所及蔓延扩展。任何景色事物当中皆有愁的存在。遗民生命中不是没有欢乐，只是这种欢乐是愁绪满怀的生命中短暂偶然的一种插曲。生命的点点滴滴都是被这种愁所笼罩着的。“愁”可以至远至广，充塞天地，在旷远的词境中表现出“愁”的弥漫性的特点：

漠漠蒹葭，依依杨柳，天涯总是愁遮"

——陈允平《西平乐慢》

铁马蒙毡，银花洒泪，春入愁城。

——刘辰翁《柳梢青 · 春感》

帘外客秋人共老，雁与愁飞千里。

——王梦应《念奴娇》

未觉丹枫尽老，摇落已堪嗟。无避秋声处，愁满天涯。

——张　炎《甘州 · 寄李筠房》

也可以至密至细，著于花草、丝雨、鬓发等细小事物，在狭深的词境中表现出“愁”无处不在：

莫唱骊驹催客去。风又雨。花飞一片愁千缕。

——牟　巘《渔家傲 · 送张教》

愁似织。听鸣叶寒蝉，话到情无极。

——赵必岊《摸鱼子》

试把菱花拭，愁来处、鬓丝先觉。

——赵　文《大酺 · 感春》

小小黄花尔许愁。楚事悠悠。晋事悠悠。

——黎廷瑞《一剪梅 · 菊酒》

其次，遗民词中的“愁”具有持久性。遗民词之“愁”不象其他士人作品中所表现的愁情那样随着具体事件的结束而终止，随着个体际遇的好转而变淡。相反，遗民词人的愁情不仅与生命相始终，甚至生命结束而愁情仍在，具有深远的持久性。主要体现在两方面，一是此“愁”跨越古今，亘久绵长：

江山画出古今愁。人与花落何处、水空流。

——刘辰翁《虞美人》

登临嗟老矣，问今古、清愁多少。一梦东园，十年心事，怳然惊觉。

——周　密《徵招 · 九日登高》

一片古愁萦不断。平沙矮树，溪烟荒岸。落日西风雁。

——黎廷瑞《青玉案 · 汎大江》

明日琴书何处，正风前坠叶，草外闲鸥。甚消磨不尽，唯有古今愁。

——张　炎《甘州 · 和袁静春入杭韵》

这里所表现的“愁”时间跨度大，纵贯“古今”，萦萦不断。“古今”乃极言愁情之深长。历经漫长世事仍是“消磨不尽”，这显然不是一己际遇所带来的悲欢情愁。二是此“愁”如影随形，无法摆脱：

愁如春水年年长，老共东风日日消。

——彭元逊《瑞鹧鸪》

听莺簧婉转，似羽疑宫，歌未断，落落旧愁都醒。

——姚云文《洞仙歌》

是何人惹愁来，那人何处。怎知道、愁来不去。

——褚　生《祝英台近》

春来何处带愁来。春去此愁还在。

——陈德武《西江月·春暮》

遗民词人的愁情年年岁岁萦绕于心，挥之不去。即使“对酒强推愁去”，但“酒醒来，愁还如故”（黎廷瑞《水龙吟·九日登城》），可见“愁”之持久顽强。从中我们可以感受到遗民词人心灵所遭受到的痛苦煎熬也是无尽无休的。

第三、遗民词中的“愁”具有凄绝性。表现“愁”的中国古代文学作品比比皆是，但由于受到“乐而不淫，哀而不伤”等传统诗教原则的影响，多数作品，尤其是文人作品，所表现的愁情大多是温柔敦厚的，以含蓄温婉，娓娓道来见长。而南宋遗民词却突破了传统诗教的束缚，所表现的“愁”之深重与凄绝是其它时代的文人难以相匹敌的。比如，在遗民词中，词人们常常用“绝”、“极”、“切”等程度副词来修饰“愁”：

收灯节。霖铃又似鼇山雪。鼇山雪。今宵清绝，今宵愁绝。

——刘辰翁《忆秦娥》

语绝。更愁极。漫一番青青，一番陈迹。

——刘辰翁《兰陵王·丁丑感怀和彭明叔韵》

愁切。夜磋幽咽。任帐底、沈烟渐灭。任帐底、沉烟渐灭。

——周　密《霓裳中序第一·次簤房韵》

云谷山人老矣，江空又岁晚，相对愁绝。

——赵　文《疏影》

“愁绝”、“愁极”、“愁切”都是从语义层面直接来表述“愁”的程度之深，无以复加。而在具体的语境中，这些语词营造出身陷深重的愁情之中，遗民们无从排遣，痛苦难当的凄绝情感氛围。南宋遗民愁情的形成固然有个人理想幻灭前途无着等因素，但其更本原的因在于亡国的哀怨和汉民族亡天下的恸悲。这是一种超越个体利益得失而瞩目于国家民族的情感，在愁苦之外更有悲壮和崇高的意味。可以说在精神层面上，遗民词中的“愁”与杜诗之“愁”息息相通。杜甫是一个人在高声呼号，而南宋遗民是一个群体在低吟悲鸣。因而，“愁”这一语词所包含的情感含量在遗民词中获得了前所未有的强化。

除“愁”以外，在遗民词心绪感受型群体习语中“倦”也是颇具典型意义的语词。南宋遗民词中充满了对生命苦旅的倦怠之感，“倦”成为遗民词人写心常选用的语词。所谓“倦”，与其说是生理上的劳累，不如说是心理上的疲惫和倦怠，是对某种久而久之状态的消极性心理反应。遗民词中“倦”这个语词常以以下几种方式出现：一是指称人，如“倦客”、“倦游子”、“倦游客”等。其中“倦客”的使用率最高。远离故土而羁留他乡乃为“客”，“倦客”当指那些厌倦了羁旅生活而又不得不继续漂泊的人。“西湖倦客”、“长安倦客”、“江南倦客”、“东南倦客”、“江城倦客”、“西州倦客”、“天涯倦客”、“西邻倦客”、“江淮倦客”是常见的

几种组合。而“西湖”、“长安”、“江南”等地理名词又暗示出“倦客”的遗民身份。二是指称人的活动，比如“倦旅”、“倦省”、“倦游”、“倦倚”等。“倦”使其修饰的动作都带有一种无奈的情绪。其中“倦旅”使用频率最高。从“伤春倦旅”、“天涯倦旅”、“江南倦旅”、“西秦倦旅”、“异乡倦旅”、“故人倦旅”、“当年倦旅”等语词中，我们看到的仍然是漂泊的辛酸。三是指称物，如“倦枕”、“倦酒”、“倦鬓”、“倦鹊”、“倦翼”等。这些显然是词人“倦”之心态对物象的投射。遗民词人用“倦”来表述他们对遗民生存状态的体验。那是一种经历了太多苦难后的无奈。没有积极进取之后的彻悟，也没有身心俱隐的超然，只有与命运挣扎之后的疲惫、无可奈何的承受和无力回天的绝望。

南宋遗民词群体习语作为统一的一个语言体系在选择、建构、整合的过程中逐步突出强化了自身语言体系的个性特征：幽孤衰凄的美感特征和真切平实的语言特征。同时，我们也应该注意到，群体习语的基本内涵是某些语言符号被特定的群体重复使用。其概念界定的重要标准之一是这些语词在作品中高频率出现。那么在不断的重复中，随着语言符号的磨损和消耗，它本身传达出来的情感力量应该是渐次削弱的。遗民词的群体习语毕竟是相对暂短时间内的一种文学语言现象，它一方面凸显了遗民词的时代特征，而另一方面，于这个群体内部而言，由于相对集中地选用某些语汇，造成了这些语汇意蕴在较短时间内的极度损耗，就不可避免地是创作出现雷同之感。在这一点上，遗民词群体习语的大量存在折射出了遗民词创作的重要缺欠。

越南历代汉文赋及汉文试赋略考

中山大学中文系古代文学博士研究生　阮玉麟

摘　要：自汉至隋唐，通过汉字在越南的广泛传播，汉赋这一文体为越南儒学者所熟悉，本文旨在通过汉赋在越南的影响，从而着重对越南历代汉文赋和汉文试赋进行略考。

关键词：越南　汉文赋　汉文试赋　略考

自汉至隋、唐间，汉字在安南北属时期是传播汉文化的得力工具，也成为官方语言，得到了广泛使用。加上儒学的广泛传播，孔孟思想的长期熏陶以及隋唐时期科举制度也推广到岭南广大地区，使当时岭南出现了许多学习并熟练地掌握汉语、学习中国词章、崇率儒学、熟悉儒经的文人学者。“因此，在这一时期内，汉字便成了全国通用文字，写文章也仿照中国的模式。所有中国文学体裁如诗、赋、经义、文册等都是越南儒学者所熟悉的体裁。”[①]“爱州（今越南清化安定）有一户姓姜的，祖父姜神翊做过舒州刺史，他的两个孙子姜公辅、姜公复学习都很好，被送到唐朝京都长安学习。公辅中进士，官做到谏议大夫，后来因为敢于向皇帝直言相谏，被贬职。公复做礼部郎中。”[②]姜公辅所作的《白云照春海赋》后半篇阙文，仅存前半篇三百余字。此赋以鲜碧空镜春海为韵，描写白云春海的景物之美，气势之盛，抒发了作者的志趣情感。文笔流畅，词藻华丽，视野开阔，体物开阔，各尽其妙。姜公辅这篇有阙文的赋，具有很高的文学艺术价值。“鸟颉颃以追飞，鱼从容以涵泳。莫不各得其适，咸悦乎性。”“色莫尚乎洁白，岁何芳于首春。惟春色也，嘉夫藻丽。惟白云也，赏以清贞。”融体物与写志于一体，情景交融，从中可看见作者的志趣与怀抱。《白云照春海赋》在越南文学史上占有重要地位，被称为“安南千古文宗”[③]。

939 年获得独立后，吴权奠都古螺。经过吴、丁朝(968-980 年)和前黎朝(980- 1009 年)，尚处于越南自主封建国家的草创阶段，历时较短。经曲承裕以来战争的破坏，原先建立的许多学校已变为废墟。此三朝享国日浅，戎马倥偬，未遑文教，故儒学发展无大起色。从现存资料来看，当时诗歌一般以忏诗、偈诗为主。

一、李 朝 赋 略 考

李朝 (1010-1225) ，越南封建国家走上了稳定发展的道路，政治、经济、文化都获得较大成就，是越南封建社会发展的重要阶段。李朝在建立与巩固封建中央集权君主专制制度的同时，在文教方面亦非常注重，倡导、鼓励士子尊儒并学习汉文的词章，选拔人才来拥护其

① ［越］邓台梅撰，《越南文学与中国文学密切而悠久的关系》，越南文学研究期刊 1961 年第 7，第 2 页
② ［越］陶维英撰，《越南历史》第一集，越南社会科学委员会 1971 年版，北京人民出版社，第 130 页
③ ［越］陶维英撰，《越南历史》第一集，越南社会科学委员会 1971 年版，北京人民出版社，第 130 页

制度。李圣宗时，于 1070 年在京都升龙首次建立文庙。内塑孔于、周公和四配(颜于、曾于、子思、孟子)像，画七十二贤像，四时享祀。李仁宗太宁四年（1075 年）设科取士，始开越南科举先河。整个李朝共举行 7 次科举，主要集中在仁宗、英宗、高宗三代君主：

李仁宗太宁四年(1075 年)，“诏选明经博学及试儒学三场，黎文盛中选，进侍帝学。”[①]

李仁宗广祐二年(1086 年)八月，“试天下有文学者，充翰林院官，第一名莫显绩。”[②]

李英宗大定十三年(1152 年)十月，“举天下之士亲试于殿庭。”[③]

李英宗政隆宝应三年(1165 年)八月，试太学生。[④]

李高宗贞符十年（1185 年）“春，正月，试天下士人，自十五岁能通诗书者，侍学御筵。取裴国忾、邓严等三十人，其余并留学”。

李高宗天资嘉瑞八年(1193 年)，试天下士人，入侍御学。

李高宗天资嘉瑞十年(1195 年)，试三教，赐出身。[⑤]

虽然在现存的文献中，并没有发现李朝时与科举考试有关的汉文赋，但我们仍可从相关的历史记录中考证出当时确实存在赋体文学。如：《越史略》记载：1043 年，李太宗“幸武宁州松山寺，见其颓殿中有石住欹压，上慨然有重修之意，石柱忽然复正。因命儒臣作赋，以纪其异。”[⑥]

二、陈 朝 赋 略 考

陈朝（1225-1400 年）取代李朝之后，在文教方面也非常重视。科举取士制度在陈朝得到了大力的发展，陈朝共开科 14 次，取士 337 名。陈朝科举制的发展不仅仅是开科次数和取士人数的增加，而更在于陈朝历代君主逐步完善了越南的科举制度。

《历代科举法备考》记载：“陈朝建中三年（1227 年）试三教子（谓儒道名治其业者）。八年，试太学生，赐三甲有差。天应政平五年（1236 年），选儒生中科者入侍。十五年，定大比取士，以七年为准。十六年，大比，赐状元、榜眼、探花即及太学生出身有差，于是始有三魁之选。”[⑦]《古今科试通考•卷之二》也记载：“至陈太宗始有甲乙之分、三魁之选，而科名始着焉。然自状元、榜眼、探花、黄甲之外，凡中格者皆谓之太学生。其间甲第出身，虽已有差，而进士之名至睿宗时始见。(前云试太学生，后云试进士太学生优等为三魁黄甲，余皆谓之太学生，即此推之，则太学生即进士也。)”[⑧]

[①] [越] 吴士连撰，《大越史记全书•卷之三•李纪》，河内社会科学出版社 1998 年版，第 7 页
[②] [越] 吴士连撰，《大越史记全书•卷之三•李纪》，河内社会科学出版社 1998 年版，第 11 页
[③] [越] 阮文桃撰，《皇越科举镜》，第 15 页，越南汉喃研究院藏手抄本，编号：VHv1277
[④] [越] 武樢等编， 阮俒校《鼎锲大越历朝登科录》卷一，第 4 页，黎景兴四十年刻本
[⑤] [越] 潘辉注撰，《历朝宪章类志》卷二十六《科目志》，阮仲缓抄本第 4 页
[⑥] [越] 佚名《越史略》卷二，丛书集成初编，中国商务印书馆，第 31 页
[⑦] [越]《历代科举法备考》，阮•嗣德二年闰四月，汉喃研究院藏版，第 39 页
[⑧] [越] 武钦璘撰，《古今科试通考•卷之二》，阮•嗣德二十六年癸酉夏恭鐫，拙轩藏板

陈朝科举制度一般以试太学生和进士科为主。进士科考四场：第一场暗写经书；第二场考经义与诗赋；第三场考杂文；第四场考策文。如陈英宗兴隆十二年(1304 年)三月试天下士人，“其试法以医国篇及穆天子传，暗写汰冗；次，经疑经义，诗用古体长篇，以才难射雉为律，赋用八韵体；三场诏、制、表；四场策对。”[①]试太学生考试内容为四书五经和古文、诗赋之类。如陈宪宗丰五年(1345 年)三月试太学生，“试法用暗写古文，经义，诗赋”。[②]到陈朝后期，更定进士科试法。光泰九年(1369 年)四月规定进士科考试内容是：“用四场文体，罢暗写古文法。第一场用本经义一篇，有破题接语，小讲原题，大讲缴结，五百字以上。第二场，诗赋各一篇，诗用唐律，赋用古体，或骚或选，亦五百字以上。第三场，诏制表各一篇，诏用汉体，制表用唐体四六。第四场，策一篇，用经史世务出题，一千字以上。以前年乡试，次年会试，中者御试策一篇，定其第。”[③]

从上述的文献记载，可见科举在陈朝时已经进入规范化过程，开科年期、考试内容及赐予中试人中试名称等都有明显的规定。值得注意的是在《大越史记全书》和《历代科举法备考》中记载“陈英宗，兴隆 12 年(1304)……其试法：先以医国篇穆天子传，暗写汰冗。次则经疑经义，开诗题即古诗长篇、问王度宽猛、诗律用“才难射雉”，赋题用“帝德好生洽于民心”八韵体。”可惜的是，由于越南古代汉文献“内阁无中秘之藏，左史阙艺文之志，遂使历朝典故同妄子虚，求古者所以浩叹而称惜也。嗟夫历代之书，既经散逸，亡者以难搜寻，存者又多舛谬。”[④]，加上兵火之灾，正如潘辉浩在其所著的《历朝宪章类志》：“李陈继治，文物开明，参定有典宪条律之书，御制有诏敕歌诗之体，治平奕世，文雅彬彬，况乎儒士代生，词章林立。见诸著书，日已渐繁，非经劫火而摧残，必有汗牛以竟栋也。”[⑤]故而陈朝科举中的试卷无法考究。从尚存的文献中，只能看到此科状元莫挺之的《玉井莲赋》。“此赋乃公争魁辰也，辰帝以公资质贱陋，不欲与公状元，故公记文选作赋，以见其意云”[⑥]。这篇赋按流水赋体来做的，赋中以太华峰头玉井之莲暗说自己：“非桃李之尘俗，非梅竹之孤寒。非僧房之枸杞，非洛土之牡丹。非陶令东篱之菊，非灵筠九畹之兰。乃太华峰头玉井之莲”。

此外，《皇黎八韵赋》[⑦]中收集一篇《鸭子辞鸡母遊湖赋》，此赋题乃陈朝天应十六年丁未科（1247）廷试题。虽然，在尚存的文献中没有此科试卷，但最近越南学者在此科状元阮贤（1235-1255）的家祠-南定省南直县南胜社杨阿村-找到一篇汉文赋，相传是状元阮贤夺魁科之试卷。此赋乃按八韵体来做，赋中通过描写鸭子辞鸡母之情景及理由来谈人孝顺父母的问题，“洪造胚胎，春禽孳尾。卵原从冷鸭生来，果常荷煖鸡托以。三旬壳既坼，全资育物之坤；一日母宁辞，聊作遊湖之子……鸭辞鸡在理固然，人事亲不敬则杂。苟所求孝子未能，何以别乎禽相狎。况子之於母在不远遊，遊必有方；而人之异禽居必以礼，礼无不答。

[①] [越]《历代科举法备考》，阮•嗣德二年闰四月，汉喃研究院藏版，第 39 页
[②] [越] 吴士连撰，《大越史记全书•卷之七•陈纪》，河内社会科学出版社 1998 年版，第 45 页
[③] [越] 潘清简《钦定越史通鉴纲目》正编卷十，第 25 页
[④] [越] 潘辉浩撰，《历朝宪章类志》卷四十二•文籍志，汉喃研究院藏版，第 6 页
[⑤] [越] 潘辉浩撰，《历朝宪章类志•文籍志》卷四十二　　，汉喃研究院藏版
[⑥] [越] 黄萃夫撰，《群贤赋集》，汉喃研究院藏版，编号：A575
[⑦] [越] 《皇黎八韵赋》，越南汉喃研究院手抄本，编号：VHv. 311

灵於物而为人者，固当以德而报其德，事亲则敬其亲，乌足论辞鸡之鸭”。文笔流畅，词藻华丽，体现作者的出众文才及广阔的视野。

除莫挺之《玉井莲赋》和阮贤《鸭子辞鸡母遊湖赋》两篇赋以外，根据越南后黎朝初期学者黄萃夫所编、阮天纵为之序的《群贤赋集》[①]所收录陈朝的汉文赋还有：《汤盘赋》、《董狐笔赋》不知作者，与阮汝弼《观周乐赋》、陈公瑾《磻溪钓璜赋》、史希颜《斩蛇剑赋》、阮法《勤政楼赋》、范镜溪《千秋金鑑赋》、张汉超《白藤江赋》、阮伯聪《天兴镇赋》、陶师锡《景星赋》等十篇赋。从体制上看，有的是流水赋体，如：莫挺之的“玉井莲赋”；有的是流水间楚辞赋体，如：张汉超“白藤江赋”；有的是骈赋，如：阮伯聪“天兴镇赋”、陶师锡“景星赋”；有的是楚辞赋体，如：佚名“董狐笔赋”。这些作品首先体现了越南民族在建设国家事业当中的仁道主义与乐观精神，热爱祖国的雄伟、美丽的风景和丰富的自然资源。如：张汉超《白藤江赋》：“涉大滩口，溯东潮头。抵白藤江，是泛是浮。接鲸波之无际，醮鹞尾之相缪。水天一色，风景三秋。渚荻岸蘆，瑟瑟腴腴。”或阮伯聪《天兴镇赋》：“瀑而悬霜，龙堤倚空。伞圆撑空而镇北，沱江漱玉以流东。此天地设险，以壮南极坤维之势。而艺皇驻跸，以开万世中兴之功。观其联络牢关，控抱云徼，襟带百蛮，喉咽六诏。巑岏峭崒，万山环拥而青来，荡潏汪洋。众水奔腾而白远，捍诸夷之限藩，据上流之津要。尔乃，楩柟栝柏，杞梓豫樟。菽麦旆旆兮堆障，桑麻穟穟兮成行。羽毛齿革兮，波及於邻界。金银珠玉兮，衍溢於边疆。槎浮索引，鸟道免远。辇琛献贽，俯仰观光。诚为国家之外府，而万宝之所珍藏。”

其次，体现越南民族的仁道主义与热爱和平的精神，如：史希颜《斩蛇剑赋》：“剑乎剑乎，不祥之器，圣人不得已而用之。诚非所贵，猗欤圣朝，崇文盛世。天下一统兮，安然无事。纵有是剑兮，将焉彼用。”；张汉超《白藤江赋》：“虽然，自有宇宙，固有江山。信天堑之设险，赖人杰以尊安……胡尘不敢动兮，千古昇平，信知不在关河之险兮，惟在懿德之莫京。”；阮伯聪《天兴镇赋》：“壮哉天兴，为南方衷极兮。启我皇图，垂千亿兮，於维艺皇，不恃险而恃德兮。”；陶师锡《景星赋》：“天人一理，感通不忒。微不于天而于人，符不在祥而在德。故天之瑞舜，不在七政之齐，而在六府之孔修……瞻彼瑞彩，烨扬明兮。太平之符，亦孔贞兮。於维圣皇，在德不在景兮。”

此外，还体现君子文士修、齐、治、平的理想。在《群贤赋集》中的陈朝汉文赋无不以儒家正统观点作为立论之基，如：范镜溪《千秋鑑赋》中谈唐张九龄作的“千秋金鉴”来劝勉唐皇帝：“道德广乎规模，礼义坚乎金铁。凛其气兮水霜，炳其文兮日月。照之昏者可使明，磨之愚者可使哲。”赋中提出为了修养道德、磨炼才能，士君子要以古人之成败为鉴：“鉴于先王，则有祖宗之成宪；鉴于往事，则有嗜文之光辉。以治乱为鉴者，孰美孰恶；以得失为鉴者，孰妍孰媸。此愚臣所以稽首而献千秋鉴者，期天子具鉴於兹。”

虽然陈朝传世的汉文赋篇数量不大，但通过黎朝学者陈文徽在《群贤赋集》中所对陈朝汉文赋的批点语，如：批《汤盘赋》议论正当；批《观周乐赋》造语既精、赋有音节；批《玉

[①] ［越］黄萃夫撰，《群贤赋集》，汉喃研究院藏版，编号：A575

井莲赋》赋清骚、有调格；批《白藤江赋》语意圆转，如长江一派罔有洄状；批《景星赋》莹洁无疵……等，可以窥出汉文赋体文学在此历史文化背景下已经蓬勃发展并取得了很大的成就，同时其意义与其价值留给后世甚重、深远。越南后黎朝学者黎贵惇在其所撰《见闻小录》中对陈朝汉文赋评曰："陈朝赋多奇伟流丽，韵致调格，殆类有宋。"[①]

三、胡 朝 赋 略 考

胡朝（1400-1407 年）。陈朝末期陈艺宗去世后外戚权臣胡季犛日益跋扈，废废帝，1397 年强迫陈顺宗迁都至清化的新都西都。1400 年废少帝自立，恢复胡姓，国号大虞，年号圣元。同年 12 月禅位于其子胡汉苍，自号太上皇，仍掌大权，就这是历史上的越南胡朝。胡朝虽享国年浅，然而仍像前代一样注重文教方面，胡季犛圣元元年（1400 年）试太学生，取士 20 人；胡汉苍开大二年（1404 年）规定，乡试中举者可免徭役，礼部试中第者免选补，会试中者充太学生。汉苍开大三年（1405 年）举行礼部考试，中第者胡彦臣等充太学生，瞿场朝等 6 人充资善堂学生。[②]

从文献记载，胡朝汉文赋尚存《叶马儿赋》两篇。据李贵惇撰《见闻小录》转《群贤赋集》注释："胡季犛在清化建立西都以后，有人奉赠一只用叶子编的虫，形状像马。胡廷以为是吉祥之兆，遂命名为《叶马儿》，并以之为题让名士们献赋祝颂。当时写《叶马儿赋》者可能很多，但目前只找到两篇。一是陈废帝时（1338 年）太学生段春雷所作，一是阮飞卿所写。"[③]

段春雷的《叶马儿赋》以文赋的体制铺陈叶马儿的形态，赞叹天工之巧妙，推知贤相的功德："窃观夫化工肖形之妙，而知夫贤相造化之大全。"，然后直逼主题："嗟夫！人之有常，辰登至治。既保合於太和，宜诸福之毕至。天降斯虫，岂无深意？马如厥状，示君子之德舆；叶作其身，见苍生之大庇。且马者龙也，符开行地之无疆；叶者茂也，兆叶本支之百世。矧斯虫也，产於金瓯之上，曜於洞天之地。适当灵台经始之初，出应洛邑宅中之际。微物遭逢，亿年关系。"最后，点出献赋的至诚心态："驽材何幸，覩斯休美。感朽木之再生，何识道之不鄙。叨凤池金马之荣，造阆苑蓬壶之秘。顾雕虫刻篆之匪工，赋得贤为上瑞。"这里的"贤"暗喻胡季犛。献赋是为了歌功颂德。所以，这样的结尾是很合适的。

阮飞卿的《叶马儿赋》属于俳赋。对叶马儿的描绘，倘若说段氏赋偏于绘其形，阮氏赋则重于写其神。且看："葱茜彩浮，拥奇秀擢。背竖脊兮互连，腹横文兮隐约。彼角彼蹄，孰剪孰削？遡想像於鸿蒙，宛龙马之相若。跡虽傍於林泉，志寔驰於寥廓。憩缑岭之月明，晞扶桑之晓濯。风摇枝影，惊玉勒之将挥；霞转树腰，恍金羁之初络。适遇园丁，如逢伯乐。转眄兮青林之侧，罗置乎绮席之前。欢承诺一，价重金千……"或者说阮氏赋更注重于"言志"。在对叶马儿进行绘形写神之后，阮飞卿则以浓墨"言志"："仰惟圣智所能，而非众人

[①] ［越］黎贵惇撰，《见闻小录•篇章》卷四，汉喃研究院抄版，编号：VHv.1322，第 24 页
[②] ［越］吴士连撰，《大越史记全书•卷之八•陈纪》，河内社会科学出版社 1998 年版，第 15 页
[③] ［越］黄萃夫撰，《群贤赋集》，汉喃研究院藏版，编号：A575

之所可设也。窃义反覆天心，紬泽人事。与其生树上之虫，孰若产人中後逸之才，高遇之士？与其詠马儿之诗，孰若讲鲁颂有迈之章，究鲁论德骥之旨？然而物之产灵異者，犹且爱之，况贤於物而最異者乎！愿充爱物之心，而为爱贤之心；推待物之志，而为待贤之志。观树叶则思棫朴作人之方，菁莪育才之义；玩马儿则念驺虞麟趾之仁，关睢鹊巢之美。材馆之下，骏可市而金可捐；宾幕之间，温可招而石可致。使廊庙臻肖众之求，山河奋卧龙之起。若如是则，铺张宏休，歌咏圣德，顾不光大而烨甦者邪？”赋末仍如段氏赋，归德于胡季犛：“记微物以舒怀，献得贤为上瑞”，并指明写此赋是“荷命题之盛意”，为献赋而作。

四、后黎朝赋略考

后黎朝(1428-1788 年)。1428 年,黎利在抗明军十余年后,终于取得胜利,建立黎朝(1428—1788 年)，史称后黎朝。后黎朝的政治、经济、文化等都迅速发展，是越南封建社会的全盛时期。后黎诸帝均崇奉儒学，以儒学作为建国治民的指导思想，作为制定各种典章制度的理论依据，作为全国上下共同遵守的金科玉律。儒学在后黎朝达到了它的鼎盛阶段，取得了独尊的地位，成为支配全社会的正统思想。此背景下，科举制度也达到越南历史上的鼎盛时期。不论是开科次数，还是取士名额都远远超过越南任何一个朝代。据《历朝宪章类志》统计，黎朝自大宝三年(1442 年)壬戌科至昭统元年(1787 年)丁未科，共开进士科 90 科，取进士 1732 名;制科 4 科，取中 30 名：中兴黎朝(黎氏在南部中兴至 1592 年莫朝灭亡)，开科 5 科。合计黎朝共开科 99 科，取进士 1757 名。[①]据《古今科试通考))统计，1442 至 1787 年间，黎朝共举行 99 科，取进士 1752 名。[②]与《历朝宪章类志》所统计的开科次数相同，只是取士人数有出入。但笔者采用当代越南学者吴德寿主编《越南历朝科榜》[③]的统计，黎朝共开科 104 科（前期开科 31 科，中兴时期从顺平六年（1554 年）至昭统元年（1787 年）开科 73 科）。此外，科举制度在此期间得到了全面的改进和完善：(1）制定乡试、会试条例，规定参加者的资格。(2）制定三年一比，把科举考试的时间固定下来，使之制度化。(3)规定乡试的入场日期，并对每科来京参加会试的贡士人数做了明确规定。(4）任命翰林院官员充任乡试考官。(5）制定进士资格例：“第一甲第一名，正六品八资；第二名，从六品七资；第三名，正七品六资，并赐进士及第。第二甲，从七品五资，赐进士出身。第三甲，正八品四资，赐同进士出身，入翰林院加一级除，监察、御史、知县以本品除。”[④]（6）定殿试发榜仪式，立进士碑。

后黎朝也像陈朝一样，设科取士，第三场试以诗赋观士，乡试赋用李白体，会试赋用八韵体，有时也用汉代的骚体。黎绍平元年（1434 年）试法规定：“第三场诗赋”[⑤]。根据黎朝学者黎贵惇记载：“李辰（时）场文不传。陈辰（时）赋用骚选体。本朝洪德中，会试法，

[①] [越] 潘清简《历朝宪章类志》卷二十八《科目志》“历科登中之数”，第 113 页
[②] [越] 《古今科试通考》卷二，拙轩藏版，越嗣德二十六年刻
[③] Ngô Đức Thọ chủ biên, Các Nhà Khoa Bảng Việt Nam, Hà Nội: Nhà xuất bản văn học
[④] [越] 吴士连撰，《大越史记全书•卷之十二•黎纪》，河内社会科学出版社 1998 年版，第 72 页
[⑤] [越] 吴士连撰，《大越史记全书•卷之十一•黎纪》，河内社会科学出版社 1998 年版，第 14 页

赋用八韵律体，有隔句对；乡试法，赋用李白体，格正双关，对其体则四平四仄相间，取其格调齐整，遵宋制也。”[1]如光顺三年（1462 年）四月乡试第三场试诗赋，诗用唐律，赋用古体、骚选；[2]洪德三年（1472 年）三月壬辰科会试规定，第三场试诗赋，诗用唐律，赋用李白体。[3]洪德六年（1475 年）三月乙未科会试第二场作诗赋各一题，诗用唐律，赋用李白体。[4]此一关成为决定去取的关键，对举子中科及第非常重要，还对举子将来的仕途有重大的意义。正如越南阮朝文学家范廷琥在其编的《群书参考》中载：“（黎朝）会试四场文策之外，重在第三场诗赋。盖诗赋中试，方得入对四场以取大科。使其未中大科，而预中四场，一科谓之一中，诸贡士应吏部之选，多中者在先，少中者在后，无中者只可以年授课职。不过铨为无任之官，甚至营求潜邸家臣，或战场军功，求铨实任，虽侥幸得官，而文职军功，多为士类所薄。当辰学者既中乡科，始习四六诗赋，而尤以赋为难。或曰进士天榜也。就使未有天命，而三场累中，亦可以肥妻荫子，故以诗赋为重。”[5]

关于黎朝科举中规定使用的赋体，通过《群贤赋集》所收录的赋篇中可以窥出黎朝初期对科举试赋的形式、用韵限定还不太严格。黎太尊大宝三年（1442 年）会试御题《春台赋》，此科状元阮直和此科进士阮维则都用律体，如阮直《春台赋》：“繄圣人之立极，播和气於两仪。蔼当时之蒸庶，囿春台之熙熙。是台也，匪营匪构，无址无台。万杵何施，不劳版筑；百金奚用，曷费财貲。惟礼惟义，可以爰谋爰契；惟德惟化，可以经之营之。岂庶民之子来，安百堵之可期。不高其高，而上摩乎霄汉；不大其大，而下薄乎海涯。”；阮维则《春台赋》：“是台也，积累有由，经营莫测。高大难倣其规模，延袤不知其南北。妙化工之自然，羌不费於民力。与天地同大兮不能阶，载物无疆兮非有跻。风雨不能飘摇，工师难于绳墨。同荡荡之尧天，并巍巍之舜德。”而此科进士程文徽却用骚体：“万物各得其所兮，遂飞潜与动植。谓帝力何有於我兮，亶熙熙乎春色。此春台之跻民兮，乐如在于衽席。嗟民物之如斯兮，寔太平之圣治。推所由之何从兮，乃圣德之所致也。谅圣德之不愆兮，则兹台之无毁也。惟圣德之无陂 bei4 兮，则兹台之不圮也。妙此德之运用兮，培兹台之丕址也。”黎仁宗太和六年（1448 年）会试题《四宣图赋》，此科进士阮伯骥用骚体来作赋：“予幼有志於好学兮，纷左图而右书。

抚四宣之名画兮，顾予心之何如。企四贤之遐躅兮，曰高山之仰止。进退皆得其宜兮，邈高风其谁继。方夏王之灭德兮，寔附势而简贤。伟元圣之高蹈兮，若将陷於深渊。乃退耕於莘野兮，诚有乐於尧舜。汤三聘而后至兮，佐商家之启运。”，而此刻进士黄萃夫和邓宣都用律体来作赋，如黄萃夫《四宣图赋》：“观圣贤之出处，信易地之皆然。虽所遇之不一，事皆出於与权。抚羲之之画谱，予有取於四宣。思昔时曷丧，有夏肆虐。美矣值鳍、天民先觉，终于畎亩、嚣嚣自乐。惟时天乙、先民是若，厚礼卑辞、幡然而作。尧舜君民之自任，佐汤以宽而代疟。”；邓宣《四宣图赋》：“游予心於往古，探载籍之前闻。怀风流於逸少，慕先哲

[1] [越]李贵惇《见闻小录》卷二《体例》，汉喃研究院抄版，编号：VHv.1322
[2] [越]潘清简等著《钦定越史通鉴纲目》正编卷十九，黎圣宗光顺三年，总第 1976-1977 页
[3] [越]吴士连等著《大越史记全书》本纪卷十二《黎纪》，河内社会科学出版社 1998 年版
[4] [越]吴士连等著《大越史记全书》本纪卷十三《黎纪》，河内社会科学出版社 1998 年版
[5] [越] 范廷琥撰，《群书参考•赋有三难》，明命壬辰仲秋月朔新录（1832 年），第 162 页

之逢时。惟四宣之有图，垂千载而不泯也。想其，燕处神闲，书斋画寂。草翻帘外之青，篆袅空中之碧。彩笔弄兮午牕（窗）明，生绡展兮虚室白。淡意匠之经营，运胸中之图画。缅怀莘野之翁，默想传岩之客。忆渭水之精神，思南阳之事迹。
宛如见于目前，遂濡毫而吹墨。”按黎朝阮天纵曰：“其制作虽公选骚异格，然入题、体用、议论、归美未始不同。惟贵切题，善补以意圆、充莹，音韵铿锵，切事中节皆可满人意耳。”[①]

此外，通过阮朝学者高春育撰《国朝乡科录》[②]的记载，黎朝中兴历科会试御题，如：

黎中兴历代帝王年号	**开科年**	**赋题**
庄宗 1533-1548 元和年间		未详
中宗 1549-1556 顺平、天祐年间		未详
英宗 1557-1577 正治、嘉泰年间		未详
世宗 1573-1599 光兴年间	1595 1598	《近悦远来赋》 《天下重用赋》。
敬宗 1600-1618 弘定年间	1602 1604 1607 1610 1613 1616 1619	《鸿世功赋》。 《君明臣忠赋》。 《施仁政省刑罚赋》。 《得天下为正赋》。 《将相旧功臣赋》。 《诸侯群臣朝贡赋》。 《后稷教民赋
神宗 1619-1642 永祚年间 德隆 阳和	1623 1628 1631 1637	《择天下贤赋》 《崇尚虚无赋》 《为政以德赋》 《忠臣爱君防渐赋》
真宗 1643-1648 福泰年间		未详
神宗 1649-1662 庆德、盛德、永寿年间		未详
玄宗 1663-1671 景治年间		未详
嘉宗 1671-1675 阳德、德元年间		未详
熙宗 1676-1704 永治年间 正和年间	1676 1683 1685 1691 1694	试东阁科：《恭宽信敏惠赋》 《四时行百物生赋》 《本诸身徵诸民赋》 《丰年为瑞贤臣为宝赋》 《纲罗豪杰赋》

[①] ［越］黄萃夫撰，《群贤赋集》，旧编群贤赋集序，汉喃研究院藏版，编号：A.575
[②] ［越］高春育撰，《国朝乡科录》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.635

	1697	《君子中庸赋》
	1700	《建国家长久赋》
	1703	《天下升平赋》
裕宗 1705-1729 永盛年间	1706	《易田畴薄赋敛赋》
	1710	《统纪法度明赋》
	1712	《俊杰臣方正士赋》
	1715	《天下皆悦赋》
	1718	《服远人正四方赋》
保泰年间	1721	《温良恭俭让赋》
	1724	《与民同乐赋》
	1727	《五星聚奎赋》
黎帝维坊 1729-1732 永庆年间	1731	《圣用仁智雄略赋》
纯宗 1732-1735 龙德年间	1733	《养民致贤赋》
懿宗 1735-1740 永祐年间	1736	《文武并用赋》
	1739	《选用贤能赋》
显宗 1735-1786 景兴年间	1743	《百姓太和万物咸若赋》;
	1746	《同心辅政赋》
	1752	《笃恭天下平赋》
	1754	《天下大同赋》
	1757	《六服承德赋》。
	1760	《远邪佞进忠直赋》
	1763	《定天下致太平赋》
	1766	《替天地化育赋》
	1769	《视四海如一家赋》
	1772	《君德日新赋》
	1775	《谨权量审法度赋》
	1778	《信用儒术爱养黎庶赋》
	1781	《正道莅天下赋》
	1785	《叶心同德兴化致治赋》
愍帝 1787-1788 昭统年间	1787	《光复旧物享祚久长赋》

黎朝自圣宗洪德三年（1472 年）开始规定会试法（赋用八韵律体，有隔句对；乡试法，赋用李白体，格正双关，对其体则四平四仄相间，取其格调齐整）一直沿用至恭宗（1522-1527 年）统元年间。中兴时期（1549-1788 年）科举试赋开始迈向专事章句文日卑陋，诗赋四六皆蹈袭旧体。熙尊十四年（1693 年）命复洪德文体，贵得命意生字。裕尊（1705-1729 年）

再次定乡试文体。显尊景兴二年（1751 年）复乡试旧制，按中兴制。十三年（1752）复洪德文体，要尚雄浑，不拘斤对，如《平吴大诰》云："于以开万世太平之基；于以雪千古无穷之耻"。经义不拘何篇何章，如："营萤青绳止于棼"。四六诗赋或用外史、或古书、或当时政事，如：《以黎念为平章制》；《占城贡象表》；《渔父入桃源赋》、《海棠睡未足赋》。[①]

在此文化背景中，黎朝的汉文赋体文学也得到空前的发展，汉文赋在此时期不仅数量多，如：黎朝黄萃夫 1457 年编的《群贤赋集》[②]收录 95 篇、《古赋诗文集》[③]收录 95 篇、《黎朝赋选》[④]收录 88 篇、阮廷素所编《天南历科会选》[⑤]收录 33 篇、《历科登龙文选》[⑥]收录 34 篇、《黎朝历科登龙文选》[⑦]收录 19 篇、《皇黎八韵赋》[⑧]收录 98 篇、《历朝名赋》[⑨]收录 63 篇、《名赋合选》[⑩]收录 400 多篇等等；而且内容丰富，各赋体佳作也甚多，如：（表一）

作者	赋篇名	赋体	
		古体	律体
黎圣宗	蓝山良水赋	*	
李子晋	至灵山赋、昌江赋、广居赋	*	
阮梦荀	蓝山佳气赋、至灵山赋、义旗赋、洗兵雨赋	*	
阮孚先	美玉代价赋	*	
李子构	三益轩赋	*	
阮天纵	鸡鸣赋	*	
阮俨	美玉代价赋、王导挥扇、年尊德邵赋		*
梁如鹄	博浪鎚赋	*	
阮时冯	汉王哭项羽赋	*	
范谦益	汉官威仪赋		*
张有邵	得陇望蜀赋		*
阮卓伦	赤草生水涯赋		*
阮伯邻	掖庭羊车赋，圜桥门见咱赋		*
汝仲台	平原境赋		*
黎贵惇	为善最乐赋		*
阮春晖	刘宠受一钱赋		*

[①] [越] 高春育撰，《国朝乡科录》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.635
[②] [越] 黄萃夫撰，《群贤赋集》，汉喃研究院藏版，编号：A.575
[③] [越]《古赋诗文集》，汉喃研究院藏版，编号：A.2442
[④] [越]《黎朝赋选》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.1856
[⑤] [越] 阮廷素编，《天南历科会选》，汉喃研究院藏版，编号：A.2735
[⑥] [越] 《历科登龙文选》，海阳宁江嘉柳堂镌于阮朝明命 20 年 (1839 年)，汉喃研究院藏版，编号：A.2648/1-6
[⑦] [越]《黎朝历科登龙文选》，汉喃研究院藏版，编号：A.137
[⑧] [越]《皇黎八韵赋》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.311
[⑨] [越]《历朝名赋》，汉喃研究院藏版，编号：A.366
[⑩] [越]《名赋合选》，汉喃研究院藏版，编号：A.2802/1-4

陶辉典	升陑鹰扬相赋		*
阮辉瑾	舟师过三江赋，严陵濑赋，伏龙凤雏赋		*
阮廷简	聚米为山谷		*
吴维垣	聚米为山谷		*
李陈坦	威容德器赋		*
武辉倬	鱼水相欢赋		*
阮攸	六合一家赋，睢水风溥沱水赋，日光月轮星辉海润赋，乘单舸见周瑜赋，赤壁风赋		*
范贵适	蛟龙得云雨赋		*
潘辉瑢	云长烛赋		*
阮廷梁	抱膝长吟赋		*
武柳	三往乃见赋		*
武柳	诸葛庐赋		*
阮维则	春台赋		*
阮伯驥	四宣图赋	*	
黄萃夫	四宣图赋		*
邓宣	四宣图赋 方诸赋 松柏后凋赋	 * *	*
武辉倬	公侯干城赋、北辰居所众星共赋		*
范珙	国治天下平赋		*
杜汪	木铎赋		*
阮循理	颜子飘赋		*
黎英俊	孔子梦周公赋		*
黎贵惇	夫子闻韶赋		*
裴扬瓑	子以四教赋、足食足兵民信赋		*
张有条	五十衣帛七十食肉赋	*	
何策誉	春省耕秋省敛赋	*	
武光宰	辅世长民赋	*	
阮赏	牛山木赋	**渔樵格**	
苏克让	父作子述赋	*	
汝廷璞	武王一戎衣赋	*	

以上列表中的作者及赋篇是笔者根据《群贤赋集》、《皇黎八韵赋》、《名赋合选》和《历朝名赋》作稍略的统计供参考。

总之，越南汉文赋到黎朝以发展到了鼎盛时期，不仅赋作数量比黎朝前任何一个朝代都

远远超过，而且在内容方面、体裁形式都有很高的价值，对越南古代文学发展有很大的贡献。

五、阮朝赋略考

阮朝（1802-1945）。1802 年，盘踞南方两个多世纪的阮氏割据政权统一了越南。阮世祖嘉隆六年(1807 年)开乡试，从此，越南的科举制度发展得更加严密完备。阮朝(1802-1945)在科举考试制度仍按黎朝的四场试法，如嘉隆六年丁卯科“其试法：第一场，制、义、经五题，传一题。士人行文专治一经或兼治亦可；第二场，诏、表、制各壹道；第三场，唐律诗一首，八韵体赋一篇；第四场，策问一道。”

虽然，阮朝科举制度也有些更改，如：“明命十五年甲午科：是科始置各场内外科道监察各壹。始定三场试法。第一场，八股制义。士人行文经一、传一；第二场，诗赋。诗，乡用七言律，会用五言律。八韵赋用明、清律体；第三场，策问一道。乡试复核用贺、表一题。”[①] 或者明命十三年（1832 年）科举考试中引入八股文“其八股制义，正格有破题、承题、起讲、题比、出题、中比、后比、束比、小结。句法，八股之外有两扇、三股、两截”[②]，但从整体上来讲，诗赋一直是科举考试的重要内容。

关于文体格式方面，阮朝科举制度也作出详细的规定，如：“诗赋体：五言排律诗。其法大要依题敷绎，惟在意切辞明，通篇分为起解、中解、结解，须有承、开、转、合，务在得法。向来会试第三场经已循用。至如律赋宜用骈体，其法大要直陈其事，主於铺陈切实，各因题立局，要之体物、铺张、揍理、议论而已。首篇或用“原夫、乃若、若夫”等字；发端或不必用，或用单句，或用双句起题亦可；篇中蕴势转换题处或用一、二字，或用三、四字，或不必用。通篇每题为一截，或四、五、六韵，或七、八、九韵，不必构定。押韵不构一平一仄相间，其逐截句数不必多寡相等。至如每截内双句、隔句随文势叠用亦可，不必概构旧套挨排八字、双关、隔句、次弟。篇尾或用歌曰、系曰、颂曰，或不必用，但要总撮，收束全篇大意，及咏赞、悠扬其未尽之意或称述。”[③]

从上面这段引文，我们可知道阮朝规定赋体在科举考试中是律赋的，虽然限字、押韵方面还比较松，但考试内容比较丰富、广阔，如：嗣德乙亥（1875 年）科会试第三场题目：《富使来朝修好和礼赋》以题为韵除赋字外；丁丑（1877 年）科会试第三场题目：《在玑衡以齐七政赋》以题为韵；己卯（1879 年）会试恩科第三场题目：《老蚌生珠赋》以和气相感海出明珠为韵；庚辰（1880 年）科会试第三场题目：《投壶赋》以偶尔中耳几乎破壶为韵。[④]这些赋题或出自经典，或出自外书，或出自《礼记》，或是时务等。因此，在阮朝期间，应试赋集；收录会试、乡试中格赋集；各场学府赋篇以及参考赋篇颇多，如：《辛丑科会试文选》[⑤]收录 25 篇赋，其中收录辛丑(1841 年)和壬寅(1842)会试中格赋 12 篇，河内、义安、南定

---

① ［越］高春育撰《国朝乡科录》，《乡会试法附》，卷一、二，越南汉喃院藏版，编号：VHv635/1-4

② ［越］《大南会典事例》卷一百六《礼部·科举·试艺体裁》

③ ［越］《试法新硎》，明命十四年春镌，柳斋堂藏板，汉喃研究院藏版，编号：A.2393

④ ［越］《嗣德圣制文三集》，卷之十四，汉喃研究院藏版，编号：VHv.1137

⑤ ［越］《辛丑科会试文选》，汉喃研究院藏版，编号：A.472

各场乡试中格赋 13 篇；《皇越历代试赋》[1]收录阮朝甲午至壬寅科乡、会试中格 49 篇赋；《历科乡会文选》[2]收录明命(1820 年至 1840 年)至绍治(1841 -1847)在河内、南定、义安、承天等省的乡试、会试及廷试中格诗赋、策问、经义；《历科三场文体》[3]收录绍治(1847 年) 至嗣德(1848 年)在河内、南定、义安、承天等省的乡试、会试及廷试中格诗赋、策问、经义；《锦囊文集》[4]收录 46 篇佳赋；《竹堂赋选》[5]收录越南南定沛阳场竹堂吴世荣先生遗集 108 篇；《北场赋》[6]收录越南北江学府 63 篇赋；《壮烈官场文集》[7]收录 40 篇赋；《三登皇（黄）甲场赋》[8]收录 111 篇赋，其中收录黄甲范文毅先生学府 46 篇赋、黄甲黎廷彦先生仁睦学府 2 篇、阮克泽先生 23 篇及佚名 31 篇；《诗赋杂抄》[9]收录原河内学政仁睦进士黎先生官场、沛阳进士吴先生官场、河内巡抚三元陈大人省课、怀德知府堂益进士阮官府课、河内学政海人进士吴先生官场等 36 篇名赋等等。

关于赋体及内容方面，因阮朝科举制度规定试赋用明、清八韵律体，所以现存阮朝赋集当中几乎都是律赋。赋题及内容方面比较广阔，如：沛阳进士吴世荣先生官场的《竹堂赋选》共四卷，卷一（共 24 篇）：天文（《海日照三神山赋》 以辉耀相烛珠庭灿然为韵）、地理（《泸沱水合赋》以天之所助者顺为韵）、圣人（《黄帝受河图赋》以受图之要成此历书为韵）、刊经（《春秋大一统赋》以法天显义俟之圣人为韵）、道理（《孟子道性善言必称尧舜赋》以性原之学尧舜是师为韵）；卷二（共 29 篇）：君道（《克明俊德赋》以大哉尧之为君也为韵）、臣道（《曹彬命诸将焚香约誓赋》以仁义之将能以师正为韵）、体臣（《四牧劳使臣赋》以叙情悯劳为韵）、礼乐（《吴季札观乐赋》以大哉乐乎明者述焉为韵）；卷三（共 24 篇）：文教（《夜分讲经赋》以经有味兮明王乐之为韵）、阅武（《会侯讲武赋》以君子万年保有家和为韵）、平徵（《五老游河赋》以圣治格天老人呈瑞为韵）、祝颂（《封人祝圣人赋》题韵）、进献（《中和节百官进农书赋》以敦本教民存古之意为韵）、科第（《殿庭五色云见赋》以斯人登第上动天文为韵）、时令（《青春满江皋赋》题韵）、宫室（《沉香亭赋》以开元故事今尚存乎为韵）、器用（《歌器赋》以君天下守乎正为韵）；卷四（共 31 篇）：人事（《浴沂风雩咏归赋》以佳兴与人同为韵）、花本（《披榛採兰赋》以取贤之道如採兰也为韵）、虫禽（《鸿渐于逵赋》题韵，限三百六十五字）。

总之，阮朝赋家集子、赋篇数量都远远超过前三代，赋作主要集中在律体方面。这跟阮朝科举制度是有关的。

参考文献

1. 邓台梅撰，《越南文学与中国文学密切而悠久的关系》，越南文学研究期刊 1961 年第 7

[1] ［越］《皇越历科诗赋》，嗣德三十二年新镌，梓文堂奉印，汉喃研究院藏版，编号：A2319
[2] ［越］《历科乡会文选》，汉喃研究院藏版，编号：A1681/1-2
[3] ［越］《历科三场文体》，汉喃研究院藏版，编号：A.360
[4] ［越］《锦囊文集》，汉喃研究院藏版，编号：A.1696/1-2
[5] ［越］《竹堂赋选》，汉喃研究院藏版，编号：A.128
[6] ［越］《北场赋》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.492
[7] ［越］《壮烈官场文集》，汉喃研究院藏版，编号：A.2467
[8] ［越］《三登皇甲场赋》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.321
[9] ［越］《诗赋杂抄》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.1089

2. 陶维英撰，《越南历史》，越南社会科学委员会 1971 年版，北京人民出版社
3. 吴士连撰，《大越史记全书》，河内社会科学出版社 1998 年版
4. 阮文桃撰，《皇越科举镜》，越南汉喃研究院藏手抄本，编号：VHv1277
5. 武槾等编， 阮侻校《鼎锲大越历朝登科录》卷一，黎景兴四十年刻本
6. 潘辉注撰，《历朝宪章类志》卷二十六《科目志》，阮仲缓抄本
7. 佚名《越史略》卷二，丛书集成初编，中国商务印书馆
8. 《历代科举法备考》，阮•嗣德二年闰四月，汉喃研究院藏版
9. 武钦璘撰，《古今科试通考》，阮•嗣德二十六年癸酉夏恭鐫，拙轩藏板
10. 《历代科举法备考》，阮•嗣德二年闰四月，汉喃研究院藏版
11. 潘清简《钦定越史通鉴纲目》正编卷十，第 25 页
12. 黄萃夫撰，《群贤赋集》，汉喃研究院藏版，编号：A575
13. 《皇黎八韵赋》，越南汉喃研究院手抄本，编号：VHv. 311
14. 黎贵惇撰，《见闻小录》，汉喃研究院抄版，编号：VHv.1322
15. 《古今科试通考》，拙轩藏版，越嗣德二十六年刻
16. 范廷琥撰，《群书参考•赋有三难》，明命壬辰仲秋月朔新录（1832 年）
17. 高春育撰，《国朝乡科录》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.635
18. 《古赋诗文集》，汉喃研究院藏版，编号：A.2442
19. 《黎朝赋选》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.1856
20. 阮廷素编，《天南历科会选》，汉喃研究院藏版，编号：A.2735
21. 《历科登龙文选》，海阳宁江嘉柳堂镌于阮朝明命 20 年 (1839 年)，汉喃研究院藏版，编号：A.2648/1-6
22. 《黎朝历科登龙文选》，汉喃研究院藏版，编号：A.137
23. 《皇黎八韵赋》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.311
24. 《历朝名赋》，汉喃研究院藏版，编号：A.366
25. 《名赋合选》，汉喃研究院藏版，编号：A.2802/1-4
26. 《大南会典事例》
27. 《试法新硎》，明命十四年春镌，柳斋堂藏板，汉喃研究院藏版，编号：A.2393
28. 《嗣德圣制文三集》，卷之十四，汉喃研究院藏版，编号：VHv.1137
29. 《辛丑科会试文选》，汉喃研究院藏版，编号：A.472
30. 《皇越历科诗赋》，嗣德三十二年新镌，梓文堂奉印，汉喃研究院藏版，编号：A2319
31. 《历科乡会文选》，汉喃研究院藏版，编号：A1681/1-2
32. 《历科三场文体》，汉喃研究院藏版，编号：A.360
33. 《锦囊文集》，汉喃研究院藏版，编号：A.1696/1-2
34. 《竹堂赋选》，汉喃研究院藏版，编号：A.128
35. 《北场赋》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.492
36. 《三登皇甲场赋》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.321
37. 《诗赋杂抄》，汉喃研究院藏版，编号：VHv.1089
38. Ngô Đức Thọ chủ biên, Các Nhà Khoa Bảng Việt Nam, Hà Nội,Nhà xuất bản văn học 1997

关于对句、比喻和文章结构的类似性

日本·福冈大学 甲斐胜二

我现在由于工作上的需要,要经常在大学里给学生上汉语课。教学中，感觉到构词的方法和词组构成的方法很相似，并且词组构成法和句子谓语的构成方法也很类似。虽然词、词组和句子在语言层次上都不一样,不能简单地等同看待,可是我们可以根据下面的分类表,推知汉语里的词、词组、句子谓语都是以基本同样的原则而构成的*①。

构词法	词组构成法	谓语结构
联合式 (由两个词根并列组合而成)	联合词组 连动词组	连动谓语
附加式 (词根之间有附加修饰的关系)	偏正词组	(定语状语) +动词形容词
补充式 (词根之间有补充说明的关系)	后补词组	动补谓语
陈述式 (词根之间有陈述和被陈述的关系)	主谓词组	主谓谓语
支配式 (词根之间有支配和被支配的关系)	动宾词组	动宾谓语
	兼语词组 同位词组	兼语谓语

这是不是说明我们用语言描写现象、抒发情感,基本上只有上述几种方法呢？如果这样，那么，即使我们描写的对象和语言表达形式再复杂,然而我们的思维方法却基本上还是比较单纯的。可以说，我们的思维方法和语言形式的关系，是根据几种基本原则而建立的。

在汉语句子构成方面，存在着层次不同而结构却一样的现象，那么在其他方面,有没有同样的现象？不妨让我们从这样的视角来考察对偶句和文章的关系。如果有学者已经做过类似的研究而与本文有偶合者，那是由于本人寡陋，绝非掠美，祈予谅解。

(一)

这篇文章,经复旦大学羊列荣先生修改,特此感谢。

① 参考胡裕树编《现代汉语》，上海教育出版社 1981 年第 3 版，243-248 页。

汉语语法的最大特点是没有严格意义的形态变化[①]，因此即使是一个普通的句子，在理解中也可能会出现歧义。如果汉语有形态变化的话，那么句子中各个词语的语法成分就可以比较容易确定,而这种歧义现象也就可以相应地减少一些。

但是因缺少形态变化而可能导致歧义现象的发生,并不意味着汉语不能表达复杂的内容。通常情况下，有常识的读者可以根据前后的文脉来避免歧义。所以我们讲授汉语语法，在讲了句子问题之后，要接着讲"句群"的问题，也就很自然了[②]。而且在句子表达上，汉语也有丰富的避免发生歧义现象的方法[③]，例如以"把""将"来确定宾语的成分，以"的"、"地"、"得"等结构助词来确定定语、状语、补语等成分。

这里所要论述的"对偶"，也是用来确定语法成分的一个比较有效的方法，尤其在用词精练而语法成分不明显的古汉语里，它更是常用的方法。根据日本桥本满太郎先生的观点[④]，我们清楚地知道"青山横北郭，白水绕东城"上句中的"横"字不是形容词,而是动词，这是因为下句有"绕"字。桥本先生说，古代汉语里表示句子成分的要素不多，所以中国古人经常用对句的方法,使读者比较容易发现句子中的语法关系。这种方法最发达的文体就是"骈文"。虽然骈文运用许多复杂的典故，可是如果根据对应性的特征来分析其语法结构,其意思还是不难理解的。那么"对偶"除了表达思想内容以外，还有语法上的功能,并且构成一种文体的力量。

在语法标志相对发达的当代汉语中，对偶的语法功能已大大弱化，所以它不是语法范畴，而是作为一种修辞格被论述的。例如徐青主编《现代汉语・第五章》里说：

对偶就是用结构相似的一对句子来表达两个相似、相关或相反内容的一种表达方式,对偶又叫"对子",它要求上下两行字数相等,词语和音节匀称相对,句子结构也大体相似。[⑤]……

对偶是我国的一种传统表达方式。由于汉字是方块字,以及汉语音节结构形式整齐的特点,最适宜组成对偶来表达思想感情。民间的对联是从对偶句发展来的。客观事物的对称关系,是人们产生对偶的物质和心理基础。

该书将对偶分为三种：

(一)正对(上句和下句在意义上相似,或相衬,或湘补充的对偶形式)……(二)反对(上下两联意义相反或相对)……(三)串对(上下两联之间有互为因果、递进、连贯、条件等关系的对偶)

对偶的修辞特征,中国学者已经论述得很多了。我在这里要讨论的是一种特殊的"对偶"。这种对偶虽然可以包含在上面所说的"正对"里,但与其说它是用来增强句子整齐性的修辞

---

① 参见吕叔湘《现代汉语八百词・现代汉语语法要点》。

② 例如《现代汉语》(华东师范大学出版社版)论述语法单位时说:"现代汉语的语法单位有五种:语素、词、短语、句子、句群。"

③ 这些技术大都属于"消极修辞"。

④ 桥本满太郎《现代博言学》，大修馆书店 1981 年版，171-175 页。

⑤《现代汉语・第五章修辞》，华东师范大学出版社 1997 年版。

法,不如说是一种用来增强说服力的“逻辑思维”。

我曾经看过邢福义在他的文章里写道:“‘生铁百炼成好钢,军队百战无敌挡’这是并列复句,这个例子的正意显然在后一分句。后一分句是‘本体’,前一分句只是‘喻体’。”[①]这里说的“生铁百炼成好钢,军队百战无敌挡”,前后句构成对应关系:“生铁”对“军队”,“百炼”对“百战”,“成好钢”对“无敌挡”。就句法关系来说，这固然是前后并列的对偶句，可是从语义上看，两个分句之间却存在着一种“喻/本”关系。生铁经过百炼而成为好钢铁,这是一个常识。如果把一支军队比为生铁,那么按照对偶所显示的逻辑，就可以说一支军队也需要经过百战而必然地成为无敌之师。

当然，对偶不属于严格意义上的逻辑学范畴，前后分句之间实际上是一种比喻性的语义关系。这种关系不是客观性的，而是主观性的。生铁成为好钢，是可以经过物理学得到证明的，但是我们无法根据同样的物理学原理推导出“军队百战无敌挡”的结论来。后者属于军事学，不属于自然科学。也就是说，按照逻辑学原理，前句是不能必然地推导出后句来的。但是我们利用对偶的效果，将前一句“生铁百炼成好钢”的真实性，转移到后一句“军队百战无敌挡”上，由此我们感觉到下一分句也和上一分句一样具有真实性。显然，对偶不具有逻辑论证功能，即前句的真实性不能必然地得出后者的真实性。它本质上还是属于一种修辞法，其特殊性在于它通过前后分句的结构相似性来获得修辞效果，进一步说，在一种“心理逻辑”的支配下，前后分句的结构相似性被转换为语义的相似性，使后分句得以分享前分句的某种特征，从而达到增强表现力的目的。这就是对偶的逻辑性所在。

（二）

也许老百姓最擅长这种用对偶来增强说服力的技巧,因为我们在他们的口中可以经常听到这样的话:

鼓不打不响,话不说不明。

狗不咬拜年的,官不打送钱的。

峰多出王,人多出将。

树怕动根,人怕伤心。

十年树木,百年树人。

食多伤身,话多伤人。

画龙画虎难画骨,知人知面不知心。

罐嘴能扎住,人嘴扎不住。

虎瘦雄心在,人穷志不穷。

好狗不吃鸡,好汉不打妻[②]。

---

① 邢福义《复句问题论说》(《现代汉语研究导引》，南京大学出版社 2006 年版。)

② 据《常用俗语手册》，北京语言学院出版社 1985 年版。

这些有趣的例句都是从搜集民间俗语的书里随便抄出来的。它们所表达的意思不一样，可是在结构上却具有一致性，即：通过一个带有普通道理（常识）的内容的句子，以对偶的方式引出一个句子。前一句是引子（表述的手段），后一句才是正题（表述的目的）。我且称之为“上谕下本”对偶句式。这种句式，不仅仅使表达更加生动，而且使教化的道理变得浅显易懂，有一种很强的说服力，让人不能不接受。

对联是中国的传统文化，它是最精致的对偶。我们也可以在其中发现同样的对偶句式。

例如：诗堪入画方称妙，官到能贫乃是清。（清·戴远山）

事能知足心常惬，人到无求品自高。（清·陈白崖）

海枯终见底，人死不知心。（佚名）

无易事则无难事，有虚心则有实心（佚名）[①]

这些对联以凝练而生动的方式表达出中国古人的独特的精神品格。实际上，这种句式在古代的启蒙教育中是最为常见的，把教化的道理诉诸对偶句式，不仅内容容易记忆和理解，而且体现出中国传统启蒙教育的寓教于乐的精神。

我们在当代也能听到运用“上谕下本”对偶式的民谣，例如：

拜佛要拜十八罗汉，盖章要盖一大长串。

步子不大年年走，成绩不大年年有。

打铁要榔头硬，企业靠产品硬。

要吃米，先治水；要致富，先修路。

高不过蓝天大不过海，好不过人民的新时代。

打战看旗帜，工作看领导。

孩子哭找他娘，没有钱找银行。

好花不浇不盛开，小树不修不成材[②]。

这些话听起来同样饶有风趣，准确生动地传达出老百姓的社会观、价值观。它们可以说是现代的“国风”。

确实，早在《诗经》时代，人们就已经很熟练地在运用着这种手法了。如果借用古代诗经学的概念，那么“上谕下本”的对偶其实就是一种具有“兴”的特征的对偶，或者说，是一种对偶式的“兴”。比如：

纠纠葛屦 可以履霜，掺掺女子 可以缝裳（《魏风·葛屦》）。

岂其食鱼 必河之鲂，岂其取妻 必齐之姜（《陈风·卫门》）。

伐柯如何 匪斧不克，娶妻如何 匪媒不得（《豳风·伐柯》）。

如果从《诗经》时代开始追溯这种对偶句的历史，我们就完全可以确信，它所体现的是中国人最为传统而独特的感觉世界和思维问题的方式。

（三）

---

① 据《中国古今巧对妙联大观》，大众文艺出版社 2003 年版。

② 据《当代民谚民谣》，上海辞书出版社 2005 年版。

这样“上谕下本”的思维方法,在文章写作中也常常会得到运用，只是具体的表达方式会有所变化。下面一段文字可以说是一个例子。

……人的社会实践是改造客观世界的活动，是主观见之于客观的东西。实践具有把思想和客观实际联系起来的特性。因此，正是实践，也只有实践，才能够完成检验真理的任务。科学史上的无数事实，充分地说明了这个问题。

门捷列夫根据原子量的变化，制定了元素周期表，有人赞同，有人怀疑，争论不休。尔后，根据元素周期表发现了几种元素，它们的化学特性刚好符合元素周期表的预测。这样，元素周期表就被证实是真理。哥白尼的太阳系学说在三百年里一直是一种假说，后来勒维烈从这个太阳系学说所提供的数据推算出一定还存在一个尚未知道的行星，并且推算出这个行星在太空中的位 2 置，加勒于一八四六年确实发现了海王星这颗行星，哥白尼的太阳系学说才被证实了，成了公认的真理。

马克思主义之所以被承认为真理，正是千百万群众长期实践证实的结果。毛主席说:“马克思列宁主义之所以被称为真理，也不但在于马克思、恩格斯、列宁、斯大林等人科学地构成这些学说的时候,而且在于为尔后革命的阶级斗争和民族斗争的实践所证实的时候。”(《实践论》)马克思主义原是工人运动中的一个派别，开始并不出名，反动派围攻它，资产阶级学者反对它，其他的社会主义流派攻击它，但是，长期的革命实践证明了马克思主义是真理，终于成为国际共产主义运动的指导思想。(《实践是检验真理的唯一标准》*[①])

这里通过元素周期表和太阳系学说从假说到被证明为真理的历史，来加强说明马克思主义学说的真理性。我们知道，无论是门捷列夫的元素周期表，还是哥白尼的太阳系学说，与马克思主义学说都属于不同的范畴。前者属于自然科学，后者属于社会科学。两者虽然都是科学,可是其客观真理性是有所不同的。至少，自然科学的普遍性很高,而社会科学的普遍性并不容易说明,因为两种科学成立的现实条件是不一样。因此，用自然科学的真实性来说明社会学说的真实性，并不是一种逻辑论证，而正是我所说的“上谕下本”法。也可以说，文章把门捷列夫和哥白尼同马克思“对偶”起来，门捷列夫和哥白尼是前分句的主语，马克思则是后分句的主语。前者成为用以说服读者承认后者的正当性的一个比喻。所以我们也可以称之为“上谕下本”对偶式的变换式。

我们再来读一段文章：

九年前的这个季节，一个夜间，数十万武装到牙齿的俄国佬，采用“闪电式的入侵”越过国境，于一夜之间占领了布拉格。从此，苏联武装统治的漫漫长夜，降临到了捷克斯洛伐克这个中欧小国的大地上。

捷克斯洛伐克人清楚地记得，自己祖国和民族经历的这种悲惨遭遇，在三十年前也发生过。一九三九年春，二十四个师的希特勒军队，运用“闪电战术”，从四面八方侵入捷克斯

---

① 全日制十年学校高中课本《语文》第四册，人民教育出版社 1980 年版。

洛伐克，并于二十四小时之内完成了军事占领。从此，法西斯铁蹄踏遍了伏尔塔瓦河畔的肥田沃土。

从一九三九年到一九六八年，在总共不到三十年的历史一瞬间，这个位于欧洲十字路口的国家，两次遭到“有惊人的相似之处”的异族武装入侵和军事占领。

动用的兵力差不多：希特勒是二十四个师，苏联是二十五万人。

选择的入侵时刻差不多：都是从深夜到凌晨这段万籁俱寂的月黑风高夜。

使用的战术差不多：出其不意的突然袭击。完成军事占领的时间差不多：不到二十四个小时。

但是，“惊人的相似之处”还在于，为了完成捷克斯洛伐克独立和主权“寿终正寝”仪式的最后一幕，希特勒和新沙皇都上演了一出最厚颜无耻的戏：用明晃晃的刺刀逼迫布拉格的两任官方首领在自己国家的死刑判决书上签字、画押。

……希特勒之流，今天已经灰飞烟灭。但在三十八年前，希特勒逼使哈查就范之后，曾经发狂似地高叫：“这是我平生最伟大的一天！我将以最伟大的德国人而名垂青史！”历史学家写道：“他没有想到，捷克斯洛伐克的末日可能就是德国的末日的开始。”希特勒高兴得太早了。他的下场是众所周知的。勃列日涅夫之流在侵捷得手之后，也把此举吹成是“光辉的范例”，显然也想在历史上留下自己的记录。但是，德国的暴君和克里姆林宫的新霸王，都已经被钉在历史的耻辱柱上，任何人的祷告都不能使他们解脱，这也“有惊人的相似之处”。（《惊人相似的一幕》[①]）

文章把希特勒和勃列日涅夫这两个的对象相提并论，虽然就历史而言，两个人之间并没有直接的关系，不过，在苏联共产党总书记勃列日涅夫的权力达到最高峰的时候，在叙述中同希特勒“对偶”起来，显而易见，其叙述动机是谁都明白的，那不过是要借已经恶名定论的希特勒之罪行来抨击勃列日涅夫的行为，借已经“灰飞烟灭”的希特勒的下场来预言勃列日涅夫的命运。希特勒和勃列日涅夫分别成为“对偶”的前句和后句的主语，后者是要叙述的对象，而前者是所叙述对象的比喻。这同样也可看作是“上谕下本”对偶的变换式。

（小结）

上述所分析的写作方法，在议论文的写作中是常常被运用的。其基本结构就是：首先叙述一种已被证明的事实，然后推导出所要论述的对象具有同此事实相同的特征。前者与后者之间的比较关系是建立在某种相似性的基础上的，而其推导过程是以比喻性的方式完成的。这样的方法，在思维上与“上谕下本”对偶法是一样的，所以我才把它看作是“上谕下本”对偶的变换式。

前面我已经指出，对偶不仅仅只是一种修辞法，更是一种“思维”。实际上，我们在研究文章内容、汉语逻辑和汉语思维的时候，会发现更多“对偶思维”的存在。例如，在文章

① 全日制十年制学校高中课文《语文》第一册（原注：选自一九七七年八月十九日《人民日报》，略有改动）。

内容方面，寓言是中国文章写作中的一个重要因素。寓言作者要讲的不是故事内容本身，而是故事里包含着的教化道理，或者用来讽刺当时的社会现象，比如被称为“现代寓言奠基人”的冯雪峰的寓言,就是针对当时社会的混乱而创作的[①]，他的寓言所讲述的故事，实际上与所批判的社会现象构成了“对偶”关系，因为读者很容易理解这种关系，而且作者为了保护自己，而省略了故事所指向的实际内容。这是一种隐性的“上谕下本对偶”。“对偶”性固然是世界各国寓言的共同特点，但是在中国古代寓言与欧洲寓言之间，有一个非常值得注意的区别。在欧洲文学中，比如《伊索寓言》，寓言往往是独立说明一个教化的道理的。但在中国古代，比如先秦诸子的大量寓言，却不是独立的，而是用来证明作者所要论述的一个道理的。先秦诸子寓言用的是显性的“对偶思维”，这说明在中国这种“对偶思维”更为明显。

“对偶思维”是人类同有的，但是汉字的独特性，最能使这种思维得到充分的表达，并且形成独特的文学形式。除了骈体文，以及上面论述过的大量的民谣俗语、对联，还有律诗、八股文等等。因此，我们不能把对偶只看作是修辞学的范畴，它还是一种文化。我这里分析的只是一种用来增强说服力的对偶句式和“对偶式”的文章结构。对偶还应该有更为丰富的功能，这里不能一一展开论述。这些问题，中国学者可能已经做了深入的探讨，那么我也就“笔固知止”（刘勰语）了。

① 参看陈早春、万家骥《冯雪峰评传·路边一块小石子/现代寓言奠基人》，人民文学出版社 2003·6，449-465 页。

《诗经》中花草树木兴象类情爱篇章的文化探源与文学分析

烟台大学中国学术研究所　江林昌

一、由《关雎》引出的话题

二、花草树木意象的文化探源与考古印证

三、《诗经》中以花草树木起兴的两类情诗

四、女性生殖崇拜与《诗经》“桑林”意象类诗篇

1、从“日出扶桑”到“桑林之会”

2、世界民族志资料的比较

3、《诗经》中“桑林”意象类诗篇的再分析

五、男性生殖崇拜与《诗经》“析薪”意象类诗篇

1、斧钺与权杖

2、“析薪”与男女性爱

3、“伐柯”与初开权

六、《诗经》花草树木兴象诗篇在中国文化史上的地位及其在中国文学史上的广泛影响

1、《诗经》花草树木兴象类诗篇是对中国原始文化有关内容的第一次全面记录与总结

2、《诗经》花草树木兴象类诗篇对中国古代文学产生了深广影响

3、简短结论

《楚辞·招魂》的一点考察

——关于“招魂序”的文献学研究

日本金泽大学　李　庆

在《楚辞》研究中，《招魂》是一篇争论颇多的作品，关于它的作者，所招的对象，体制结构，文中虚字“些”的用法，对后世汉赋的影响等等，都是多有争议的老问题。（见作家出版社编辑部编，郭沫若等著《楚辞研究论文集》，作家出版社，1957；崔富章等编纂的《楚辞学文库》，湖北教育出版社，2002）就连文本句读，断句，也还大有异同。尤其对《序》的句读，解释，又和上述问题的解决有密切的关系，涉及到对全篇内容的理解。

所以，本文想对《招魂》的《序》作一些文献学上的探讨，兼及其他有关问题，或可供《楚辞》研究者参考批判。

一、文本的探讨

1，一般学者把《招魂》分为三个部分：《序》，《正文》，《乱》。

《序》又可分为开头的韵文自叙和后半的对话两部分。后半的“对话”（有的研究者称之为“命辞”）的一段文字 洪兴祖的《楚辞章句补注》（《四部丛刊初编》本）作：

> 帝告巫阳曰有人在下我欲辅之魂魄离散汝筮予之巫阳对曰掌梦上帝其难从若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉乃下招曰

（用洪兴祖的《楚辞章句补注》，是因为毛表的《跋》曰：“洪氏合新旧本为篇第，一无去取”，较多保留传本原貌。）

2，文字校勘。

这一段文字，历来各家的断句和理解有着相当的差异。

（1）现存最古的《招魂》文本，是《文选》残抄本《文选集注》卷六十六中所收者（按：或云，有宋本《楚词章句》，见姜亮夫《楚辞书目》，未见。此残抄本现存日本，国内有上海古籍出版社影印本，2000），这一段的有关文字如下：

“巫阳对曰”：“对”作“到”（草字头），

“恐后之谢不能复”：“恐后”后无“之”

（2）朱熹的《楚辞集注》（台湾正中书局影印本，原为海源阁杨氏藏，有宋端平年间题跋刊本）：

“掌梦上帝其难从”：“帝其”后有“命”字。

“恐后之谢不能复”：“谢，一作谢之”。

蒋骥的《山带阁注楚辞》（上海古籍出版社标点本，1984）的文本与此同。

（3）王夫之的《楚辞通释》对“巫阳对曰掌梦上帝其难从若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉”这一句有注曰：“其难从，一本作其命难从，一本作命其难从”（王夫之的《楚辞通释》，上海古籍出版社标点本，1975）这说明，他看到过和朱熹不同的本子。

以后诸家文本的文字，大抵不出于此。

3，参照上述对文本的记载，我们可得到一个如下的一种宋代以前的文本：

帝告巫阳曰有人在下我欲辅之魂魄离散汝筮予之巫阳对（或作“到”）曰掌梦上帝命（或有“其”字）难从（或作“帝其命难从”）若必筮予之恐后之（或无“之”字）谢（或此多一“之”字）不能复用巫阳焉乃下招曰

我们可在这样文本的基础上来探讨。

一、有关《招魂序》断句的见解异同

这四五十字的段落，历来解说多有异同。笔者调查了自汉代王逸以来，主要研究者对此文的断句情况，断句大致有这样四类：

王逸《楚辞章句》和《文选》注释本系统。

王逸《楚辞章句》（据《四库全书》本）作：

帝告巫阳，曰有人在下（一作於下）我欲辅之，魂魄离散汝筮予之。巫阳对曰掌梦，上帝其命难从，若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉，乃下招曰

日本所存抄本《文选集注》的断句是：

帝告巫阳，曰有人在下我欲辅之，魂魄离散汝筮予之。巫阳对曰掌梦，上帝其难从，若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉，乃下招曰

这主要根据的是王逸《楚辞章句》（见“招魂一首”题下注文）。

洪兴祖的《楚辞章句补注》（《四部丛刊初编》本）作：

帝告巫阳，曰有人在下（一作於下）我欲辅之，魂魄离散汝筮予之。巫阳对曰掌梦上帝其难，从若必筮予之恐后之谢（一云谢之，一无之字）不能复用巫阳焉，乃下招曰

朱熹的《楚辞集注》（影印本）作：

帝告巫阳曰有人在下我欲辅之魂魄离散汝筮予之，巫阳对曰掌梦上帝其（命）难从若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉，乃下招曰

这样断句的本子，最为古老。其着眼点有三：

第一，把“巫阳对曰掌梦上帝其（命）难从若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉”作为一个部分，都作为巫阳之语。第二，“乃下招曰”为另一句。第三，对“掌梦”单独断句。（如《文选》本）

（2），宋代以后认为这样的断句难以理解，试图重新断句，或存疑。

如宋代项安世的《项氏家说》卷八《说事篇》曰：

巫阳对曰：“掌梦，上帝其命难从。”此二句巫阳对也；“若必筮予之，恐后之”，此

二句又帝命也。“谢不能”，此三字，又巫阳对也。“复用巫阳焉”，此一句又帝命也。（见《四库全书》本）

清代王夫之本，对文中有的地方不断句而存疑。（其他如朱熹，蒋骥。也有这样的情况。庆按：现上海古籍出版社本的《山带阁注楚辞》，作“掌梦。上帝。其命难从”断句，似并不符合蒋骥的原意。）

（3）清代王念孙《读书杂志》认为，“焉乃”二字当连读。（江苏古籍出版社 1985 年版《读书杂志》第 1040 页）近代的学者多从其说。

陈子展：

帝告巫阳曰：“有人在下，我欲辅之。魂魄离散，汝筮予之。”巫阳对曰：“掌梦。上帝。其难从。”“若必筮予之，恐后之谢，不能复用。”巫阳焉乃下招曰（见《楚辞直解》，334 页，复旦大学出版社，1988）

马茂元断作：

帝告巫阳曰：“有人在下，我欲辅之。魂魄离散，汝筮予之。”巫阳对曰：“掌梦？上帝：其难从；若必筮予之，恐后之谢，不能复用。”巫阳焉乃下招曰（见所著《楚辞选》，人民文学出版社，北京，1980 年，184-186 页）

张中一的断句和马茂元同，但是对“掌梦”指的什么人，解释不同。这留待下面讨论。（见所著《招魂乃屈原自招新证》，载《贵州文史丛刊》，1995 年 1 期 26-31 页）

金开诚对此句的句读作：

帝告巫阳曰：“有人在下，我欲辅之。魂魄离散，汝筮予之。”巫阳对曰：“掌梦。上帝，其难从。若必筮予之，恐后之谢，不能复用。”巫阳焉乃下招曰

（见《楚辞选注》，北京出版社，1980 年，126 页）

此外，日本的研究者也多采取这样的断句。如目加田诚，星川清孝，竹治贞夫，还有近年的研究者石川三佐男，小南一郎等，也基本在断句上取上述的态度。（当然还有不同，关于上述个人情况，可参见拙著《日本汉学史》第三部，上海外语教育出版社，２００４，还有即将出版的后两部。对日本学者的研究，容再论。）

持这样断句者，虽说在一些细节上有出入，但他们的共同特点是对前面提到的三个部分中的两个加以改变：第一，把“巫阳对曰掌梦上帝其（命）难从若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉”视为两个部分，作为巫阳和帝的对话。第二，把“巫阳焉乃下招”作为一句。而对第三个问题，即对“掌梦”的理解，则依然如旧，或仍然“存疑”。

（4）近来的研究者，对于上述的解释，仍不满意，又进行了全面探讨。作出和前人完全不同的断句。

如：闻一多等，把“若必莁予之”三句,归作为”“帝之语”。（见下文）

潘啸龙作：

帝告巫阳：“有人在下，我欲辅之，魂魄离散，汝筮予之。”巫阳对曰：“掌梦。上帝其命难从。”“若必筮予之，恐后之谢。不能复用。”巫阳焉乃下招曰

他注明：

“此处断句，以‘若必莁予之’三句归帝之语，取闻一多说，见古籍出版社 1956 年版《古典新义》（下）第 452 页；以‘巫阳焉乃下招曰’为句，取王念孙说，见江苏古籍出版社 1985 年版《读书杂志》第 1940 页。（见所著《关于招魂研究的几个问题》，载《文学遗产》2003 年第 3 期，7-16 页）

赵逵夫作：

“巫阳对曰，“掌梦。（惊叹号）上帝其难从”，“若必筮予之。恐后之谢，不能复用。”巫阳焉乃下招曰（见《屈原被放汉北云梦任掌梦之职考》，载《北京社会科学》，1996 年第 1 期）

成善楷作：

帝告巫阳曰有人在下我欲辅之魂魄离散汝筮予之。

巫阳对曰，掌梦上，帝其难从。若必筮予之，恐后之谢，不能复。用巫阳焉，乃下招曰（见中华书局《文史》杂志，第 29 辑《招魂笺记》）

可见，这里提出了不少新的构想。关键是“巫阳对曰掌梦上帝其难从”当如何断句，而核心的问题又是对“掌梦”的理解。

一、关于“掌梦”的考察

对这里“掌梦”的理解，实际和如何解读《招魂》，中出现的人物，如何认识《招魂》到底是招何人之魂的问题密切相关。对此，学术界众说纷纭。

笔者略作调查，将主要看法列为下表（所据资料为本文中所列著述）：

顺序	作者	招魂对象	生魂死魂	招魂地点	招魂时间	主张该说的主代表者
1	屈原	怀王	死	楚都	由秦归葬时 约顷襄王三年	郭沫若 ，金式武，
2	屈原	怀王	死	流放地江南	在秦三年客死时	金开诚，
3	屈原	怀王	死	楚怀王为秦虏客死地	顷襄王三年后、	清张裕钊 清马其昶 马茂元
4	屈原	怀王	死	流放地江南	顷襄王十三、	赵逵夫，

					四年	
5	屈原	怀王	生	楚怀王为秦虏	顷襄王元年后、	陈子展
6	屈原	怀王	生		在秦未还之前	清吴汝纶
7	屈原	屈原	生		被放之后	明黄文焕，清林云铭，
8	屈原	屈原	生		作怀沙之后（当在顷襄王时）	清蒋骥
9	屈原	屈原	生		顷襄王嗣立，屈原放逐江南，尚未成行之际	成善楷
１０	屈原	屈原	生		顷襄王二十二	张中一
１１	宋玉	屈原	生			汉王逸 日本竹治贞夫
１２	宋玉	屈原	生		顷襄王时	王夫之
１３	宋玉	顷襄王	生		顷襄王时	潘啸龙

“掌梦”是指什么，具体指什么人？

归纳以上诸说，对“掌梦”，主要有三类看法。下面，对此进行探讨。（下一段中关于“掌梦”的三种不同解释，见拙文《王逸<招魂章句>考辨》。当时曾表示要另文探讨。该文发表于 2004 年,北京大学,复旦大学和台湾成功大学联合举办的“中世文学和文献国籍研讨会”，收入复旦大学出版社出版的该会论文集。为了便于读者检核,再列之于下。）

1，对于“掌梦”的三类看法。

认为是职掌“（解）梦”之人。

如王逸，《文选》，陈子展、金开诚等人之说。其特点是基本采纳王逸《章句》的看法。但在“掌梦”具体指什么人的问题上，又两种有不同见解：

其一，陈子展把这一句翻译作：“这是掌梦一官的事，上帝，这个命令难以遵从”（《楚辞直解》334 页）认为那是“巫阳”以外的另一个官。

其二，金开诚认为，掌梦的“梦”不详。一说是掌管做梦之事的人。见《楚辞选注》，北京出版社，1980 年，126 页），“”也就是“巫阳”自身。

持此类看法的人，在对待《招魂》中出现的人物的态度上比较一致，即认为“掌梦”和被招魂者并非一个人物。

但是，他们对《招魂》具体招何人之魂的问题上有着完全不同的见解。如王逸，《文选》认为是招屈原之魂，但金开诚则认为是招楚怀王之魂。

（2）对“掌梦上帝其命难从”的意思，表示无法理解，存疑。

朱熹的《楚辞集注》：“此一节巫阳对语不可晓，恐有脱误”，只略述大意：“似谓帝命有不可从者。如必巫其所在而后招之与之，则恐其离散之远而或后之，以至徂谢，且将不得复用巫阳之技矣”

这里有两点当注意：一是对“掌梦”未做解说，二是称“帝”而非“上帝”。

王夫之的《楚辞通释》（上海古籍出版社标点本，1975）作：

“掌梦，未详。旧说掌梦招魂者，巫阳呼而告之。与上言对曰不相通。”

也是存疑。同时，指出了如果按照旧说，上下文不通。

蒋骥的《山带阁注楚辞》作：

帝告巫阳曰有人在下我欲辅之魂魄离散汝筮予之巫阳对曰掌梦上帝其命难从若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉乃下招曰

曰：“人，谓屈原也。筮予之，谓筮其魂之所在，使反其身也。掌梦句，疑有误脱。”

考其意思，有两点应当注意：其一，认为帝要辅助的人是屈原，而不是楚王。其二，对“掌梦上帝”这一句，感到无法解释，怀疑有脱误，持存疑的态度。所以，上海古籍出版社的断句本把此句断为“帝告巫阳曰有人在下我欲辅之魂魄离散汝筮予之巫阳对曰掌梦上帝其难从若必筮予之恐后之谢不能复用巫阳焉乃下招曰”，并不完全符合蒋骥的本意。（见 1984 年上海古籍出版社重印 1958 年中华书局上海编辑所本，158 页）

这一类的解说，比较慎重。而共同特点是对王逸《章句》的解说表示了怀疑，表示不可理解。

（3）把“掌梦”作为管理“梦”之人，这“梦”是指地名。

认为：“梦”当指“云梦”，即楚国的大泽，而“掌梦”当是掌管梦泽之人。较早提出此说的有马其昶的《屈赋微》曰：

“梦，即篇末与王趋梦之梦，谓云梦也。”（转引自吴广平《白话楚辞》，岳麓书社，1996 年）

持这样看法的人，近年来比较多。

持这一看法的人，对“掌梦”具体指什么人这个问题，据笔者所见，又可分为几种情况：其一类是指楚王，另一类是指屈原。

先看指楚王者。这又分为二种。

马茂元等认为指楚怀王。

对于“掌梦”二字，马茂元继承其先人马其昶之说，认为“梦”就是“云梦的简称，楚大泽名。”“掌梦”就是“掌管云梦的人，也就是楚王的别称。”对于这句话。他解释道：“这里巫阳首先问一问是不是掌梦的楚王，语气停顿一下，再答复说：这掌梦的人的魂魄，恐怕不容易寻找。”（见所著《楚辞选》，人民文学出版社，北京，1980年，184-186页）

与此相反，潘啸龙则认为并非楚怀王，而是指楚顷襄王。（见前引《关于招魂研究的几个问题》）他非常坚定地认定《招魂》为宋玉所撰，和汉代的王逸同，但在所招者为何人的问题上，又明显地和王逸之说对立。

其二，则认为“掌梦”指的就是屈原。

如张中一认为：“《招魂》涉及的人物（神）只有四个，即朕（吾、掌梦）、王、天帝、巫阳，《招魂》只能招其中一个”他认为所招的是“掌梦（地方）”的屈原。（《招魂乃屈原自招新证》，载《贵州文史丛刊》，1995年1期30页）

赵奎夫考证了“掌梦是掌管云梦泽的官吏之称，《招魂篇》中是指屈原,因为屈原被放汉北，执掌云梦之事。” 认为：“马氏（庆按：马其昶）对于梦字的解释是对的，然而关于掌梦的具体所指，尚未达乎一间。”（见《屈原被放汉北云梦任掌梦之职考》，载北京《社会科学》，1996年第1期)

持这样看法者，虽说对于具体“掌梦”是指何人有不同看法，但是其共同的前提是：认为梦是地名；而“掌梦”者，和后面“与王趋梦”的人是同一人物；也就是《招魂》所招的对象。这一点上，和王逸以来，把“掌梦”视为掌管做梦之人的传统看法是不同的。

（二），关于三类看法的分析

那么，我们来具体分析一下上述说法，各自存在那些理由，又存在哪些问题和矛盾？以求在此基础上得出比较合理结果。

上述“不详、存疑问”的那一类意见除外，实际存在三种看法。

1，先看作为解“梦”者。

（1）这一看法最基本的根据，从文献上说，是最早的王逸《章句》便作此，而到抄本《文选集注》中也作此。

其次，从对《招魂》全诗的解说来说，此说的基本出发点是把“掌梦”视为和《招魂》中出现的：帝、巫阳、“朕”“下之人”（即招梦的对象）以外的另一人物。这样，不管认为《招魂》是何人所作，招何人之魂，都不发生关系，自无矛盾。

但是对于这一看法，我认为存在如下一些难解的问题。

其一，掌梦，的职位，从名称上看，和下面所讲的掌地方之官相似，但那是小官，“掌某”都是具体的职务，如把这里的“掌梦”视为执掌“做梦”的礼法之官，有何根据？这只

不过是一种推测。

据《周礼》所载，《春官》中有“占梦”之官，其职务是“掌其岁时，观天地之会，辨阴阳之气，以日月星辰，占六梦之吉凶”（卷二十五，影印本《十三经注疏》807 页）

也就是说“占梦”掌管岁时，“占梦”，也就是主管预测未来，不管生死、祭祀之事。

反之，据《说文》载：“筮”是“易卦用也”，《尚书洪范》“择建立卜巫人乃命卜巫”，《广韵》：则是“以龟蓍占卜凶吉之人。”

此外，《周礼春官》则有“男巫”“掌望祀，授号，旁招以茅”（ 《十三经注疏》下，816 页）“旁招以茅”就是“四方招之”。也就是说“巫”管占卜人的凶吉，兼管招魂。

关于“巫”的作用，已经有很多的研究，不在此重复。（如日本加藤常贤《中国古代文化研究》，二松学舍大学出版会，1970）而如照陈子展、金开诚之说，和《周礼》等的记载如何统一？或许也可以再自圆其说曰：楚国官制和《周礼》不同。但又有什么根据说楚国的官制就一定是如他们解释的那样呢？所以这样的说法，稍显牵强。

其二，王逸的原注释是：“巫阳对天帝言，招魂者，本掌梦之官所在职也。”（见上引残抄本《文选》）

把“掌梦”视为“掌管做梦”的学者，一般都根据王逸注，将此理解作：招魂，本是掌梦之官的事。那么，且不说从上下文来说，显得唐突（朱熹，王夫之等已经指此说难通），也存在如何解释该说和《周官》等所说的不同在问题。

而从研究者所采取的立场来考虑，不少学者在这个地方非常坚持取王逸之说，认为“掌梦”作为是掌“做梦”之官，但是，在“招何人之魂”那样有关该文宗旨的问题上，又一反王逸之论，主张《招魂》是招楚国王之魂。这样做，是否有任意取舍，以成己说之嫌呢？

2，“掌梦”就是楚王说。

持此看法者，基本是对王逸之说持怀疑批判的立场。如上所述，持此看法者又可分为二：一是认为“掌梦”的就是楚王，（具体指哪个王也还有不同说法），二是认为招屈愿之魂。

（1）先看“掌梦”就是楚王说。

如郭沫若在《屈原研究》以及有关文章中持此说。马茂元也持此说。 据笔者所见，他们的基本理由是：

第一点，“梦”为楚地，自在楚王管辖之内。

第二点，如果不是楚王，其他人的生活不会这样豪华。（此说自清代吴汝纶，后来郑沅申张之后，成为“楚王”说的主要依据。）

（2）但是，此说值得商榷。

先看第一点。以楚王掌管“梦”，所以称为“掌梦”，那么，楚王还掌其他地方，是否也都可以以“掌某”称之？如“掌郢”（郢，曾为楚国国都）或“掌荆”（楚有荆山）？

退一步，即使可以这么称楚王，那么按这些看法者的逻辑，是屈原为楚王招魂，难道在记述招魂的文字中这样的时刻会这样称呼君王吗？

再看第二点。如照这样的说法，实际上就必须承认两个前提：

其一，这里所写的，必须是楚王生活的实际情况，而不是虚构。因为如果是可以虚构，那么当然就不一定是楚王了。其二。除了楚王，其他人不可能有这样的生活。

这样的前提是否成立呢？

首先，有什么根据可以说，这一定是“如实”的记载？文学作品和历史还有没有区别？这是一般的常识，无须多论了。

其次，退一步，就算《招魂》所说都是如实的历史，那么这里的记载是否和楚王的实际生活就一致呢？

比如，《招魂》中涉及的楚国的王都在何处？有很大的争论，至今尚未清楚。据考古学者研究：“在漫长的历史岁月中，随着时代的变易，楚人的中心居地曾屡番迁徙：最初，楚居丹阳，而后徙郢；下至楚昭王十二年（公元前５０４年），‘吴复伐楚取番。楚恐，去郢。北徙都（若邑）’（《史记楚世家》），昭王末年以前又‘复还郢’（《汉书地理志》南都若县原注）；再后，楚顷襄王二十一年（公元前２７８年）东北保于陈城。（《楚世家》）”“总之，若说在楚顷襄王迁陈的公元278年以前，楚国历史百分之九十以上的楚国中心至今不明，那是丝毫也不为过的。” （王光镐《楚文化源流新证》，２７７－２７８页，武汉大学出版社，１９８８，作者从考古的角度，根据出土文物，对楚的“都”城作了详细的考证。可参见。）

在楚王的住所还无法确定的情况下，如何来认定《招魂》中说描述的就肯定是楚怀王，楚顷襄王，或者就是一般楚王的生活环境呢？

考古学者所发掘的楚国都邑的状况，和《招魂》中描写的就有很大的出入。比如《招魂》中曰：“层台累榭，临高山些”，但是，在被认为是楚国旧都的“丹阳”和“郢”地的“高山”何在，地理环境如何，这曾使许多历史学家伤脑筋。（见杨宽《西周时代的楚国》，载《江汉论坛》，１９８１年第５期；又见上引王光镐书，２９４－２９５页，３７４－３７６页）

还有， 关于楚王生活，是否和《招魂》中说描述的一致？也有研究者，提出了不同的看法。如熊任望分析了女乐和饮食等方面的情况，认为：《招魂》所述“宫廷居处之美，饮食服御之奢，乐舞游艺之盛”，对楚王来说，是不够相称的了。（《楚辞探综》211页，244—245页，河北大学出版社 2000年），虽说其具体论说不无可再探讨之处，但基本看法，笔者是赞同的。

在这样的情况下，能说《招魂》所描绘的就一定是楚王的生活吗？

再次，其他的人会不会也有可能过这样的生活呢？

以日常用具来说吧，根据近年考古研究，在长沙一带，出土了很多战国和汉代的日常用品，比如说漆木器。1954年杨家湾6号墓出土的1件漆盒，盒底外和盖内都阴刻着“王二”的字样。1956年发掘的沙湖桥19号墓出土的1件漆耳底有漆书“某里×”字样。还有不少漆器的底部烙印有圆形、三角形或方形的印章，有的在不同地点发掘出土的漆器其印章大小文字一致，似为同一印模烙出，很可能由同一作坊生产。（见《城市的折光---独具特色的长沙楚墓》转引自２００３年１０月２２日《星辰在线》）这说明，类似的用具，并非只限于某一阶层所用。同一地区，从楚国到西汉时代的墓葬，有着相当的传承关系。考古学者傅聚

良在《西汉长沙国千石至斗食官吏的墓葬》(《考古》２００５年第９期）一文后列有各时代，不同等级人员墓葬中用品的表格，认为：他们的差异，在于墓藏规模的大小和“葬器物组合的质量与数量上。”而不是用品如“鼎、盒、壶”“兵器”等的本身。这里虽然主要说的是汉代，仅涉及到一些战国时代楚国的情况，然而，是否可以认为，不同等级贵族的实际用具，并非有绝对的界限呢？也就是说，《招魂》中所反映的是贵族一般的生活景况的可能性也是存在的。

由此看来，《招魂》中所反映的就不一定就是国王，是贵族一般的生活景况的可能性也是存在的。那么，“除了楚王，其他人不可能有这样的生活”这一说法的前提就难以成立了。

其四，如何和前面的“自叙”及后来《乱》中的“与王趋梦”统一起来？

有的研究者，如马茂元等认为，这二者的“梦”当是同指地名的意义，那么，如果说“掌梦”是“王的别称”(《楚辞选》186 页），那么，如何与《乱》中的“与王趋梦”统一起来？难到二者不是一个王？是否自相矛盾呢？

所以，笔者认为，在对上述问题未做出明确交代的情况下，把“掌梦”解释为楚王，难以服人。

3，把“掌梦”者视为屈原的看法。

（1）持这一看法者的基本根据，是考察屈原生平，他曾被放逐到“汉北”，那正是云梦所在之地。见郭沫若《屈原研究》（新文艺出版社，1941 年）孙作云《屈原在楚怀王时被放逐的年代》，（原载《光明日报》1953 年 10 月 3 日《史学》14 期）赵奎夫汉北云梦、屈原赋与屈原在怀王朝被放之地考》（载《荆州师专学报》1995 年第 4 期）等。而又据《周官》中有多有“掌某”之官称，由此推得。

（2）但是，这一看法也有其弱点：

第一，最主要的一点，是缺乏献记载的根据。当然，根据考证，可以说屈原曾被放逐汉北，但是，放逐到汉北是否就一定是“掌梦”？而又有什么根据说楚国的官制中有“掌梦”一职？如果反对者就此发问，恐怕也和视“掌梦”为解梦之官，为楚王之说者一样，有点难以圆满回答。

其次，就是持此说者，对于屈原何时被放逐到“汉北”，也是多有异议。

如郭沫若认为是在“襄王时被放逐到汉北”。(见《屈原研究》， 24 页）孙作云认为：“从汉北的归属来说，也可证明屈原必放逐于楚怀王二十五年”（见前引《屈原在楚怀王时被放逐的年代》，后收入作家出版社编《楚辞研究论文集》，1957 年北京，作家出版社，291-300 页）

近年，赵奎夫认为，屈原被放逐汉北，当在楚怀王二十四、五年。(见前引《汉北云梦、屈原赋与屈原在怀王朝被放之地考》,）张中一则认为:“屈原是顷襄王二十一年仲春南征‘掌梦’的。”(前引文）等等。

各自的说法不一，在这一点上，如何解释呢？。

虽说把“掌梦”理解为屈原，还有难圆之处，但是，此说有较其他说法有

利之处：

其一，从上下文来看，比较说得通，因为前面有“游魂离散”之说，现“掌梦”已经上了，如果不赶快招魂，就要“谢”而不能“复”了，所以要“下”而招之了。（关于“招魂”是招“上”行四散之魂，返归魄体，见下文。）

其二，从和《招魂》前后文的关系来看，比较一致。《乱》是描绘屈愿的魂被招回，又和楚王“趋梦”时的场景。这比较顺当。（当然也有不同解释。）

（三）查考的结论

通过如上文献的考察分析，笔者认为，在目前的文献条件下，虽说以上三种

主要看法，都不乏自成一说的根据，但也都有难以说明的矛盾处。恐怕暂时难以统一。

从《招魂》各部分的内在联系，从现在大家都比较能接受的屈原生平事迹，从逻辑推理上看，我认为把“掌梦”理解为屈原之说，是相对比较可以接受的看法。下面就从此说出发，兼顾他说，对“命辞”进行讨论。

四，“命辞”句读之我见

在考查了各家的说法之后，我们再回到最初的问题上，对于“命辞”部分应当如何解读呢？

（一）如果把这里关键之处的“掌梦”，理解作执掌“梦”地之人的话，这一句似可这样句读：

巫阳对曰：“掌梦上。帝命难从。”

而不是作：

巫阳对曰：“掌梦，上帝其难从。”

也就是说：“上”字应属上句。

在这里，如断作“上帝”，前面的“掌梦”一词就没有着落，自宋代以来，多有学者指出过（见上引朱熹，王夫之说），既然如此，为什么不可以再考虑呢？

（二）如此句读的根据何在？

（１）从上下文来看，改为“掌梦上，帝其难从”，意义上比较顺当。按笔者的理解，这一段话的意思是：

帝和巫阳在“上”对话，说到“欲辅”的“在下”之人“魂魄离散”，因而要巫阳“筮予”之。巫阳回答，“掌梦”（可理解为掌梦之魂）已经“上”了，因此“帝之命难从”。但帝坚持要其“筮予”之，担心“后”而“谢之”，“不能复用”。所以巫阳就“焉乃”“下”而招之。

这样，比较通顺。

（２）从《楚辞》的用例来看，“上”字就有这样的用法：

《东君》中有：“长太息兮将上”

《天问》中有：“西伯上告”

《悲回风》中有："上高岩之峭岸兮"

《离骚》中有："路漫漫其修远兮，吾将上下而求索"

这些地方的"上"，都是作为动词，或"天上"之"上"解的。和"掌梦上"的用法相同或相似。

（3）从当时有关"魂魄"的记载和生死观念看，当时认为：灵魂脱离身体，先是四处游散，最后则归于上天。认为人的肉体和灵魂是可以分离的，当死亡时，人的灵魂就渐渐地如"梦"一般离开肉体，渐渐死去。如《楚辞》中有：

《惜颂》："魂飞天外""昔余梦登天兮，魂中道之无杭"

《惜往日》中有："奉先功以照下兮"

《抽思》："魂一夕而九逝"

说的都是这种现象。在其他的文献中也有类似记载：

《说文》"魂，阳气也。"

《礼运》"体魄则降，知气在上"（《十三经注疏》下，1415 页，中华书局影印本，1987）

《礼记•郊特牲》："魂气归于天，形魂归于地。"（《十三经注疏》下，1457 页，）

王充："人之死也，其犹梦也。""梦者，殄之次也；殄者，死之比也；人殄不悟则死矣。"（《论衡》卷二十《论死篇》，上海人民出版社本，1974 年）

《南史范缜传》（中华书局标点本）载《神灭论》："形存则神存，形谢则神灭。"

也都是这方面的资料。关于当时的死亡观，可参见拙著《中国文化中人的观念》第二章（上海学林出版社，1996）不赘。

（４）近年大量出土文物的画图，更可以印证这一点：

如马王堆的"升仙图"（此图见湖南省博物馆，中科院考古所《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社，1973）对于此图解说，多有不同，但认为反映当时死者升天的观念，大家基本一致。（见上引《长沙马王堆一号汉墓》，又，日本曾布川宽《向昆仑山升仙——古代中国人描绘的死后世界》，日本中央公论社，1981）

此外，长沙南城子弹库楚墓帛画（1942 年被盗，现存美国纽约的大都会博物馆中，具体可见李零《长沙子弹库战国帛书研究》中华书局，1985），在长沙陈家大山楚墓出土的龙凤人物图图（1949 年 2 月，长沙陈家大山楚墓中出土，现存湖南省博物馆）都有被认为是反映"灵魂上升"的内容，这证明了当时有关"魂""上行"，人死后，或刚死之际，灵魂脱离人体，外出上升的观念，在楚国是非常普遍的。（见附图）

不仅南方如此，北方也有类似的现象：山东临沂金雀山九号汉墓出土的帛画（1974 年山东临沂金雀山九号汉墓出土）；山东省嘉祥县焦城村祠堂画像等等。（参见日本，渡部武《画象所述的古代中国形象》，日本，平凡社，１９９１，又日本石川三佐男《楚辞的新研究》所载各种画像，日本，汲古书院，２００２）

这些画像的具体解释和理解，如画中的"鸟"，是否都可以解释作"灵魂"等等，当然研究者有不同的看法。但是，这些画都反映出"灵魂"在上， "帝"和"魂"在上的观念。

都表现出，在汉代以前，人们认为，人死后，灵魂是升上天的，这应当是没有太多异议的吧。（参见萧兵《楚辞的文化破译》，１００６，１０３９页，湖北人民出版社，１９９１）

（5）从文献记载的当时有关死后的仪式来看：

《礼记•;丧大记》："复，有林麓，则虞人设阶；无林麓，则狄人设阶。"郑玄注："复，招魂复魄也。阶，所乘以升屋者。"（《十三经注疏》下，1572页，）

《礼运》"及其死也，升屋而号。"郑玄注："招之于天。"（同上，1415页）

如果"魂"未上于天，就无须巫阳"下"而招之了。这和《楚辞》序》中所说情况可互相印证。

也有的学者提出，上述经书中出现的"招魂"（主要是生魂）观念，是"郑玄"所倡，（金式武著《〈楚辞•;招魂〉新解》第二章，（文汇出版社1999年出版），认为这里的"招死者之魂是要让游离在外的灵魂，重新和尸体相结合，即神形合一。"（同上，《自序》）当然，也有反对此说者，见潘啸龙《关于招魂研究的几个问题》（《文学遗产》2003年3期）。

考《周礼天官玉府》："大丧"条下，郑司农（庆按：郑众）注："复，招魂也。衣裳，生时服。招魂，复魂于大庙。"贾公彦疏：" 人之死者，魂气上归于天。形魄仍在，欲招其魂归于魄内，故《楚辞》有《招魂篇》。"（《十三经注疏》上，６７８页）

所以，笔者认为，潘啸龙主张上述招魂的解说，并非郑玄所倡，是正确的。但是，《招魂》是否是现实的"招楚顷襄王生魂"的写照，还值得再讨论。

（6）从《楚辞》中"帝"的用法上看：

在《楚辞》中，作"上帝"称呼的，非常少。从《楚辞》的用例来看，一般都称"帝"，按现在断句本，称"上帝"的只有两处，一是这里，另一是《天问》中的："受赐兹醢，西伯上告，何亲就上帝罚，殷之命以不救？"

关于《楚辞》中"帝"字的内涵多有变化，前人已经有所研究，（参见林庚《诗人屈原及其作品研究》，１５０－１５９页"天问释帝"上海，古典文学出版社，１９５７）

这两个地方的断句，是否有再考的余地呢？

（7）最后，再退一步说，即使不把"掌梦"理解为屈原，而理解为执掌"梦"的官（如楚王，或"占梦"之官），这样的断句也可通。当然对全文的理解角度来说，较为不顺，已如前述，不赘。

一、结束语

根据以上的考证探讨，可作如下一些概括总结。

1，在现在的文献前提下，把《序》中的"命辞"作如下的断句，较为妥当：

帝告巫阳曰："有人在下，我欲辅之。魂魄离散，汝筮予之。"

巫阳对（或作"到"）曰："掌梦上，帝命（或有"其"字）难从（或作"帝其命难从"）。"

“若必筮予之，恐后之（或无“之”字）谢（或此多一“之”字），不能复用。”

巫阳焉乃下招曰

2，关于这段话的理解，在上文中已经基本论说过了，概括而言，就是：

承接上文“游魂”的自白，“帝”要执掌“招魂”的“巫阳”去“筮予”离散的“游魂”。但巫阳回答：“掌梦上，帝命（或有“其”字）难从（或作“帝其命难从”）。”这里的“掌梦”，应当和前面离散的“游魂”，以及《乱》中的“与王趋梦”之“梦”结合起来理解。

于是，有了下面的“若必筮予之，恐后之（或无“之”字）谢（或此多一“之”字），不能复用”之说。（对这一句，无论是解作“帝”之言，或“巫阳”之言，都可以说得通。）

所以才有后面的“焉乃下招”。

从上下文以及《招魂》三个部分的内在联系看，这样的句读比较通顺，合乎逻辑。对于全文的理解，或不无补益。

3，这里要涉及到历来争论不休的《楚辞》的作者问题了。众所周知，对此问题，汉代的主要记载有两条：

一是《史记》《屈原传赞》：“太史公曰：‘余读《离骚》、《天问》、《招魂》、《哀郢》，悲其志。’”（对此文的解读，多有异同。）

一是王逸《楚辞章句》中作“宋玉”。（有关的论说已经非常多了，不赘引。）

围绕这个问题，在解读文本的时候，研究者有着不同的角度，主要有三种：

（1），认为《招魂》是自述性作品，即作品中的“吾”，为自己招魂——屈原自招。（此说见林云铭《楚辞灯》）

（2），主体性作品，即把作品中的“吾”，视为作者本人，在为他人招魂：有的认为是屈原招楚王（怀王，或顷襄王）之魂；有的则认为是宋玉招屈原之魂。（这样的研究者颇多，见上文。）

（3），还有一种读法：即把作者置于客观的立场，描绘了一个招魂的过程。这样，作者就可以是屈原，也可以是宋玉。

也就是说，文中的“吾”，和作者可以是不同的人物。无论是屈原，宋玉甚至是其他人，对古代招魂过程的记述，可以是相似的。当然对于文中所描绘的，招什么人之魂的理解，可以因人而异。

在目前的文献条件下，对于《招魂》的作者，或许只能是各自解说，各持己见。

而笔者认为，上述第三种读法，比较合乎实际情况。如将《招魂》作为一种在当时习俗基础上的创作，而不是真实的记载，那么是否可为作者问题的解决提供新的思路呢？

此说如果能够成立，那么无论屈原，还是宋玉，就都有可能是《招魂》的作者。还有，在中国文学史上曾有所争议的：“中国文学的自觉”究竟发端于何时？中国文学是否没有“虚构”的传统？对这些问题的讨论，便又有了一个可供讨论的资料。

单就《招魂》的作者而言，在无新证据的情况下，笔者倾向于自王逸以来，大多学者所持的“宋玉为屈原招魂”之说。

４，如把整个“招魂”作为一种描述古代招魂过程的文学作品来认识：是一种虚构（当然不乏现实的影子）的作品。那么，上述的句读，就使得《序》的部分，更具演剧色彩。

《序》的前一段，是在招魂仪式时，首先出现的游魂的自白。后一段（命辞），是在招魂仪式时，介绍招魂的背景。

这一部分，相当于后来戏剧中的“序场”或“（木契）子”

正文部分，是具体描绘招魂的主要场面。这相当于后来戏剧中的主要部分。

最后，是结尾，也是“招魂”后，魂返本“体”后的想象和回忆。

这样的形式，和后世“英雄镇魂”剧的形式，非常相似。（见日本田仲一成《中国祭祀演剧研究》第五章《镇魂剧的发生》，日本东京大学出版会，１９８１；同前《中国演剧史》１１２－１１６页，东京大学出版会，１９９８；又见日本小松谦《中国古典演剧研究》２６８页，日本，汲古书院，２００１）可以认为，两者在历史上应该有着某种有着密切的关系。

这样，也可为我国戏剧的起源，特别是“镇魂”剧的起源，又提供了了新的文献根据。——这当然是一个还要进一步证明的问题。不在此展开了。

引用文献：

王逸《楚辞章句》（影印文渊阁《四库全书》本）

洪兴祖《楚辞章句补注》（《四部丛刊》本，影印文渊阁《四库全书》本，台湾中华书局，1963 年排印本）

朱熹《楚辞集注》（台北华正书局，影印海源阁杨氏藏，有宋端平年间题跋刊本）

王夫之《楚辞通释》（上海人民出版社，重印原中华书局上海编辑所句读本，1975）

蒋骥的《山带阁注楚辞》（上海古籍出版社重印 1958 年中华书局上海编辑所本，1984）

《文选集注》（上海古籍出版社影印本，2000）

《文选李善注》（上海古籍出版社影印清嘉庆年间，胡克家翻刻宋本）

《文选六臣注》（《四部丛刊》本，台湾广文书局影印本，1973）

王先谦《后汉书集解》（台北艺文印书馆影印王氏长沙刻本）

蒋天枢《楚辞论文集》（陕西人民出版社，1982）

陈子展《楚辞直解》（江苏古籍出版社，1988）

马茂元《楚辞选》，人民文学出版社，北京，1980）

金开诚《楚辞选注》（北京出版社，1980）

郭沫若等著《楚辞研究论文集》（作家出版社，北京，1957）

郭沫若《屈原研究》（新文艺出版社，1953）

闻一多《闻一多全集》第五卷（湖北人民出版社，1993）

金式武《〈楚辞•;招魂〉新解》（文汇出版社 1999）

王光镐《楚文化源流新证》，（武汉大学出版社，１９８８）

萧兵《楚辞的文化破译》（湖北人民出版社，１９９１）
熊任望《楚辞探综》，（河北大学出版社 2000 年）
李庆《中国文化中人的观念》（上海学林出版社，1996）
李庆《日本汉学史》第三部（上海外语教育出版社，2004）
日文
加藤长贤《中国古代文化研究》，二松学舍大学出版会，1970）
竹治贞夫《楚辞研究》（日本，风间书房，1978）
石川三佐男《楚辞的新研究》（日本，汲古书院，2002）
小南一郎《楚辞及其注释者们》（日本，朋友书店，京都，2003）
田仲一成《中国祭祀演剧研究》（日本东京大学出版会，１９８１）
同前《中国演剧史》（东京大学出版会，１９９８）
渡部武《画象所述的古代中国形象》，日本，平凡社，１９９１
小松谦《中国古典演剧研究》（日本，汲古书院，２００１）

漢《郊祀歌》十九章考論

中山大學古籍所　許云和

摘　要: 本文在重讀《史記》、《漢書》相關記述的基礎上，對漢《郊祀歌》十九章的創作年代和作者，甲乙次第，用樂禮節，句式以及其中的紀瑞詩與武帝封禪求僊的關系等問題作了新的探索和研究。認為《郊祀歌》的十章祠神樂作於元鼎六年，十章紀瑞詩則作於元狩元年至太始三年的不同時間；十九章的詞作者是武帝朝元鼎六年還在世的一批文人，除鄒子樂外余皆不可確指。十九章中的十章祠神樂可以肯定是李延年的度曲，十章紀瑞詩的作曲則當出於與延年同時的樂府諸音家之手；十九章雖有其甲乙次第之分，但卻不是當日排定的一個順序，班氏所錄，不過是把武帝朝二十九年間創作的曾用於郊廟的樂歌總雜一處而已；十九章的句子中原有“兮”字，後為班氏所刪，其句型並非是變《楚辭》的句型而成；十章紀瑞詩的創作與武帝封禪求僊的歷史相始終，主要是為武帝的封禪求僊進行鼓吹和造勢。

關鍵詞:《郊祀歌》十九章　創作年代和作者　用樂節次　句式　紀瑞詩　封禪求僊

漢《郊祀歌》十九章（實為二十章），載《漢書・禮樂志》，形成於漢孝武帝之世，是漢家郊天祀地的重要樂章，對後世郊祭樂的創作曾產生過極大的影響。關於其創作情況，《史記》和《漢書》都有記載，不過，由于其記述的過於簡略以及後人在理解上的較大分歧，相當多的問題至今尚未瞭解清楚，比如，《禮樂志》記述《郊祀歌》十九章創作情況的一段文字應如何理解？《郊祀歌》十九章的創作年代和作者，甲乙次第，用樂禮節，句式以及其中的紀瑞詩與武帝封禪求僊的關系等等，就是還需要我們進一步研究的問題。

一、《郊祀歌》十九章各章的創作年代

《郊祀歌》十九章的創作年代，《漢書・禮樂志》已注明了其中的六首，即：

《天馬》其一，元狩三年馬生渥窪水中作。

《天馬》其二，太初四年誅宛王獲宛馬作。

《景星》，元鼎五年得鼎汾陰作。

《齊房》，元封二年芝生甘泉齊房作。

《朝隴首》，元狩元年行幸雍獲白麟作。

《象載瑜》，太始三年行幸東海獲赤鴈作。

餘十四首則未注明，這給後人的瞭解帶來了不小的麻煩。古代學者如顏師古、宋祁、劉攽、周壽昌、王先謙，近代學者如梁啟超、陸侃如、馮沅君、羅根澤、鄭文等人，都曾為此

付出了艱辛的努力，發表了一些有價值的看法，但意見並不統一，基本上是眾說紛紜，莫衷一是。總結歷代學者的研究我們可以發現，他們在研究思路和方法上都有一個共同的特點，這就是均把《郊祀歌》看作是產生於不同時間的作品，在此基礎上逐一考察各個作品的創作年代。我們認為，這種思路和方法其實是有相當的局限性的。在研究《郊祀歌》十九章的創作年代時我們應該明確一點，這就是它的內容明顯是有兩個部分所組成，即祭祀天地諸神和歌頌祥瑞。考《史記》和《漢書》的記載，武帝朝的所謂祥瑞乃是不時而出，並非盡現於一時，因此其歌頌祥瑞的樂歌創作於不同的年代是必然的。然郊祀天地諸神的樂歌卻未必是這樣的情況。漢家郊祀要祭哪些神，並不是可以隨意而為的，必得要征諸朝章舊典，同時考慮各方的奏請，然後經過朝議形成統一的意見。在所祀神靈尚未確定的情況下，祀神樂歌的創作顯然是不可能事先就開始的。另外，“國之大事，在祀與戎。”[①]說明郊祀天地諸神在古代是多么神聖而重大的事。惟其神聖和重大，其樂歌的制作自然也就不可能草率行事，它必然是在國家郊祀之禮形成之際，經朝廷議定之后進行的。由于是在朝廷議定后進行，所以祀神樂歌的創作就應當是由朝廷組織專門的創作人員按其要求在一定的時間內完成的。從《史記》和《漢書》中的一些相關材料來看，祀神樂歌的創作就基本上是這樣的情形。

首先是，由《漢書·郊祀志》所敘武帝定郊祀的過程來看，祀神樂歌的創作至少在元鼎四年之時尚未議定。

> 其明年，天子郊雍，曰：‘今上帝朕親郊，而后土無祀，則禮不答也。’有司與太史令談、祠官寬舒議：‘天地牲，角繭栗。今陛下親祠后土，后土宜於澤中圜丘為五壇，壇一黃犢牢具，已祠盡瘞，而從祠衣上黃。’於是天子東幸汾陰。汾陰男子公孫滂洋等見汾旁有光如絳，上遂立后土祠於汾陰脽上，如寬舒等議。上親望拜，如上帝禮。[②]

按，“其明年”即元鼎四年十一月甲子。這條材料告訴我們，元鼎四年以前，漢家只是郊天，並不祀地。在武帝提出改革，付有司與太史令談、祠官寬舒議後，漢家才有了祀地之禮。郊天祀地是古代帝王祭祀的大典，在禮既不周，祭儀亦缺的情況下，就很難想像用於郊祀的樂歌會具備於元鼎四年以前。

其次是，由《郊祀志》所敘武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五時事來看，漢家祀神樂歌的創作應在元鼎五年冬十月郊祀天地诸神以后。

> 上遂郊雍，至隴西，登空桐，幸甘泉。令祠官寬舒等具泰一祠壇，祠壇放亳忌泰一壇，三陔。五帝壇環居其下，各如其方。黃帝西南，除八通鬼道。泰一所用，如雍一時物，而加醴、棗、脯之屬，殺一犛牛，以為俎豆牢具。而五帝獨有俎豆醴進。其下四方地，為腏，食羣神從者及北斗云。已祠，胙餘皆燎之，其牛色白，白鹿居其中，彘在鹿中，鹿中水而酒之。祭日以牛，祭月以羊彘特。泰一祝宰則衣紫及繡，五帝各如其色，日赤，月白。十一月辛巳朔旦冬至，昒爽，天子始郊拜泰一。朝朝日，夕夕月，則揖；而見泰一如雍郊禮。其贊饗曰：‘天始以寶鼎神策授皇帝，朔而又朔，終而復始，皇帝敬拜見焉。’而衣上黃。其祠列火滿壇，壇旁亨炊具。有司云‘祠上有光’。公卿言：‘皇

① 劉文淇：《春秋左傳舊注疏證》，北京：科學出版社，1959年版，頁885。
② 班固：《漢書》，北京：中華書局1962年版，頁1221—1222。

帝始郊見泰一雲陽，有司奉瑄玉嘉牲薦饗，是夜有美光，及晝，黃氣上屬天。’太史令談、祠官寬舒等曰：‘神靈之休，祐福兆祥，宜因此地光域立泰畤壇以明應，令太祝領，秋及臘間祠。三歲天子壹郊見。’其秋為伐南越，告禱泰一，以牡荊畫幡日月北斗登龍，以象太一三星，為泰一鋒旗，命曰‘靈旗’，為兵禱，則太史奉以指所伐國。[①]

這是以前學者研究《郊祀歌》十九章的創作年代時經常徵引的一段材料，將《郊祀歌》的內容與此段文字相比照，可以發現，其中的《練時日》、《帝臨》、《青陽》、《朱明》、《西顥》、《玄冥》、《惟泰元》、《天地》、《日出入》、《五神》共十章，幾乎就是对武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤事的情形的一个影写，這說明十章祠神樂確實是以所見元鼎五年郊祀的情景為題材的，正是沈約所说的“詠祭祀見事”。[②]由于這十章歌詞是詠元鼎五年祭祀所見事，這就可以肯定是作於元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤之後。但是，不知為什么，以前有的學者卻根據這十章歌詞是詠元鼎五年祭祀所見事，多認為十章祠神樂作於元鼎五年郊祀之前。筆者以為，這個推斷是有問題的。十章祠神樂以元鼎五年郊祀的情景為題材，只能說明它們是此次郊祀以後的製作，而不能說明它們是此次郊祀之前的製作。道理很簡單，元鼎五年郊祀時才發生的事，怎麼可能在元鼎五年郊祀之前就知道呢？

那麼，這十章祠神樂歌又作於武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤之後的什麼時間呢？這一點，我們要特別注意《郊祀志》所說的武帝郊祀天地“始用樂舞”與“盡用樂”的時間。關於“始用樂舞”，《郊祀志》云：

其春，既滅南越，嬖臣李延年以好音見，上善之，下公卿議，曰：‘民間祠有鼓舞樂，今郊祀而無樂，豈稱乎？’公卿曰：‘古者祠天地皆有樂，而神祇可得而禮。’或曰：‘泰帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟為二十五弦。’於是塞南越禱祠泰一、后土始用樂舞。[③]

此為元鼎六年事。關於“盡用樂”，《郊祀志》云：

四月，還至奉高。上念諸儒及方士言封禪人殊，不經，難施行。天子至梁父，禮祠地主。至乙卯，令侍中儒者皮弁縉紳，射牛行事，封泰山下東方，如郊祠泰一之禮。封廣丈二尺，高九尺，其下則有玉牒書，書祕。禮畢，天子獨與侍中奉車子侯上泰山，亦有封。其事皆禁。明日，下陰道。丙辰，禪泰山下阯東北肅然山，如祭后土禮。天子皆親拜見，衣上黃而盡用樂焉。[④]

此為元封元年事。按此，則知元鼎六年以前，漢代舉行郊祀並不使用樂舞，只是在元鼎六年春滅南越，李延年以好音見之後，武帝才有郊祀用樂舞的想法並“下公卿議”。這就明確告訴我們，漢代元鼎六年以前其實根本就沒有着手組織創作十章祠神樂。这十章郊祀天地諸神的樂歌，乃是從元鼎六年“下公卿議”之後才開始制作的。而“塞南越禱祠泰一、后土始用樂舞”云云，則透露出用於郊祀天地諸神的樂歌此時已全部製作完畢並於此次祭典中开

[①] 班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 1230—1231。
[②] 沈約：《宋書》，北京：中華書局 1974 年版，頁 550。
[③]班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 1232。
[④]班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 1235。

始使用。因當時只有塞南越禱祠泰一、后土的祭典，所以只用了祀泰一、后土的樂章，故而《郊祀志》謂之“始用樂舞”。到了元封元年武帝封禪泰山，因是祠天地諸神的大典，所以用了全部郊祀天地諸神的樂章，故而《郊祀志》謂之“盡用樂”。此次的“盡用樂”，當時隨武帝東封泰山的兒寬在他的上壽辭中也曾提到過：“陛下發憤，合指天地，祖立明堂、辟雍，宗祀泰山，六律五聲，幽贊聖意，神樂四合，各有方象，以丞嘉祀，為萬世則，天下幸甚。”如淳曰：“四方色及五神祭祀，聲樂各有等。”[①]既云元封元年封禅泰山時祠天地諸神用樂實已各有等，則《郊祀歌》十章祠神樂的創作年代也就可以完全確定了，這就是元鼎六年。

下面，我們就在此基礎上將十章歌詞的創作時間分別作一個具體的說明。

1、《練時日》一：占卜郊祀之時日。

《練時日》的創作時間，諸家多以為在司馬相如去世以前即元狩五年之前。[②]然據詩中的“練時日，候有望”之句，則《練時日》的創作應不在此時。按，“練時日”意為占卜郊祀之時日，《春秋穀梁傳》曰：“郊三卜，禮也。”注：“以十二月下辛卜正月上辛，如不從則以正月下辛卜二月上辛，如不從則以二月下辛卜三月上辛，所謂三卜也。鄭嗣曰：謂下一辛而三也，求吉之道三，故曰禮也。”據《禮樂志》，武帝定郊祀之禮，祠太一於甘泉，祭后土於汾陰，所卜郊祀之時日就是正月上辛，而正月上辛所用正是《郊祀歌》十九章。《練時日》既然提到了占卜郊祀之時日這件事，它的創作就肯定是在元鼎五年十一月癸未始立泰一祠於甘泉及祠太一於甘泉、祭后土於汾陰之後。另外，《史記・孝武本紀》載元封元年詔曰：“朕以眇眇之身承至尊，兢兢焉，懼弗任。維德菲薄，不明於禮樂，脩祀泰一，若有象景光屑，如有望。”其中的“脩祀泰一，若有象景光屑，如有望。”《漢書・武帝紀》作“望見泰一，脩天文禮，辛卯，夜若景光，十有二明。”說的就是正月上辛祠太一於甘泉，祭后土於汾陰之事，這也與詩中的“候有望”之句相合。又，“靈安留，吟青黃”句師古曰：“吟謂歌誦，青黃謂四時之樂也。”四時之樂即十九章中的《青陽》、《朱明》、《西顥》、《玄冥》四曲，《練時日》既然提到了這四個樂章，就說明他們是同為十九章中的一個組成部分而同時創作的。所以，《練時日》應作於元鼎六年。

2、《帝临》二、《青陽》三、《朱明》四、《西顥》五、《玄冥》六。祠五神。

此五章諸家或以為作於元鼎四年與建元元年，[③]或以為作於元鼎六年之前，[④]並認為是祠五帝之歌，非是。《帝临》句云：“清和六合，制數以五，……穆穆優游，嘉服上黃。”按，《郊祀志》亦有“而衣上黄”之言，先谦谓“此中央黄帝歌”，甚是。《後漢書・祭祀志》：“立春之日迎春於東郊，祭青帝句芒，車旗服飾皆青，歌《青陽》，八佾舞雲翹之舞。……立夏之日迎夏於南郊，祭赤帝祝融，車旗服飾皆赤，歌《朱明》，八佾舞雲翹之舞。先立秋十八日迎黃靈於中兆，祭黃帝后土，車旗服飾皆黃，歌《朱明》（當作《帝臨》），八佾舞雲翹育命之舞。立秋之日迎秋於西郊，祭白帝蓐收，車旗服飾皆白，歌《西皓》八佾舞育命之舞。……。

[①]班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 2632。
[②] 陸侃如、馮沅君：《中國詩史》，北京：人民文學出版社，1983 年，頁 174。
[③] 陸侃如、馮沅君：《中國詩史》，北京：人民文學出版社，1983 年，頁 174-175。
[④] 鄭文：《漢詩研究》，兰州：甘肅民族出版社，1994 年，頁 33。

立冬之日迎冬於北郊，祭黑帝玄冥，車旗服餙皆黑，歌《玄冥》，八佾舞育命之舞。”按，《南齊書・禮志》云：“勾芒等五神既是五帝之佐。”《禮記・祭法》亦云：“祭五帝五神於明堂曰祖宗，祖宗通言爾。……。《月令》：春曰其帝太昊，其神句芒；夏曰其帝炎帝，其神祝融；中央曰其帝黄帝，其神后土；秋曰其帝少昊，其神蓐收；冬曰其帝顓頊，其神玄冥。”郑玄注：“此蒼精之君，木官之臣。自古以來著德立功者也。大皥，宓戲氏；句芒，少皥氏之子，曰重，為木官。”“此赤精之君，火官之臣。自古以來著德立功者也。炎常，大庭氏也；祝融，顓頊氏之子，曰犂，為火官。”“此黄精之君，土官之神，自古以來著德立功者也。黄帝，軒轅氏也；后土，亦顓頊氏之子，曰犂，兼為土官。”“此白精之君，金官之臣。自古以來著德立功者也。少皥，金天氏；蓐收，少皥氏之子，曰該，為金官。”“此黒精之君，水官之臣。自古以來著德立功者也。顓頊，高陽氏也。玄冥，少皥氏之子，曰脩、曰熙，為水官。”是五帝与五神各有其人，不得相混，用五曲內容與此合參，可知此五曲非祭五帝乃專祠五帝之佐五神。其創作年代則如上說，與《練時日》同時，即元鼎六年。

3、《惟太元》七。祠泰一。

此章諸家多以為作於元鼎五年，[①]非是。《漢書・郊祀志》：“（元鼎）五年十一月癸未始立泰一祠於甘泉，三歲一郊，與雍更祠。”又云：“十一月辛巳朔旦冬至，昒爽，天子始郊拜泰一。朝朝日，夕夕月，則揖；而見泰一如雍郊禮。”元鼎五年十一月辛巳朔旦始郊拜泰一，而歌曲詠其事，則其創作明顯是元鼎五年十一月之后也即元鼎六年了。

4、《天地》八：祠天一、地一。

此章諸家也多以為作於元鼎五年，[②]非是。《郊祀志》：“其後人有上書言：‘古者天子三年壹用太牢，祠神三：一天、一地、一太一。’天子許之，令太祝領祠之於忌太一壇上，如其方。”《天地》詩云：“天地並況，惟予有慕。爰熙紫壇，思求厥路。”是薄忌方中天地之神乃居於紫檀，《郊祀志》云：“衡言甘泉泰畤紫壇八觚，宣通象八方，五帝壇周環其下。”此即是其証。《天地》詩又云“合好効歡虞泰一”，更知元鼎五年十一月祀泰一時並祀天地，如此，則《天地》之作也是元鼎六年的事了。

5、《日出入》九：祠朝日。

按上引《郊祀志》：“十一月辛巳朔旦冬至，昒爽，天子始郊拜泰一。朝朝日，夕夕月，則揖；而見泰一如雍郊禮。”《史記・孝武本紀》集解引臣瓚曰：“《漢儀》：郊泰一時，皇帝平旦出竹宮，東揖日，其夕西向揖月，便用郊日不用春、秋也。”是知朝朝日乃在郊拜泰一稍后，其創作時間與以上諸曲相同，也在元鼎六年。

12、《五神》十六：祠五帝。

詩云“五神相，包四鄰。”《漢書・郊祀志》：“天神貴者泰一，泰一佐曰五帝。”如淳曰：“五帝為太一相也。”先謙曰：“五神者，五帝壇環居其下也。”按，如淳、先謙說是。此“五神”本應作“五帝”，但漢人有時也以五帝為五方神，是以五帝也稱為五神，王逸《楚辭章句》曰：“五帝，謂五方神也。東方謂太皥，南方為炎帝，西方為少皥，北方為顓頊，中央

[①] 陸侃如、馮沅君：《中國詩史》，北京：人民文學出版社，1983年，頁175。
[②] 陸侃如、馮沅君：《中國詩史》，北京：人民文學出版社，1983年，頁175。

為黃帝。”此即是其證。先謙曰：“此雲陽始郊見太一作。”非是，此次郊祀尚未用樂。五帝是元鼎五年冬十月郊祀天地時的主要祭祀對象，歌是直寫其事，則創作自當在之後的元鼎六年。

餘下的《天門》、《後皇》、《華爗爗》、《赤蛟》四章，歷來被認為是祠神的樂章，然考文獻記載並詩章內容，應是專門紀瑞的樂章，同前面《禮樂志》注明了創作時間的紀瑞樂章一樣，它們也是作於不同的時間。

1、《天門》十一：詠德星之瑞。

《天門》有句云：“光夜燭，德信著。”《漢書・郊祀志》：“望氣王朔言：‘候獨見填星，出如瓜，食頃復入。’有司皆曰：‘陛下建漢家封禪，天其報德星云。’其來年冬，郊雍五帝，還拜祝祠泰一。贊饗曰：‘德星昭衍，厥維休祥。壽星仍出，淵耀光明。信星昭見，皇帝敬拜，泰祝之享。’”按此可知《天門》作於元封元年秋望氣王朔獨見填星後，其用則在元封二年冬十月武帝行幸雍，祠五畤，還，祝祠泰一，以拜德星之時。

2、《后皇》十四：詠得寶鼎於汾陰之瑞。

詩云“物發冀州”，晉灼曰：“得寶鼎於汾陰也。”《漢書・武帝紀》：“（元鼎四年）六月得寶鼎后土祠旁，秋，馬生渥洼水中，作《寶鼎》、《天馬》之歌。”又云：“詔曰：‘朕以眇身託於王侯之上，德未能綏民，民或饑寒，故巡祭后土，以祈豐年。冀州脽壤，廼顯文鼎，獲薦於廟。渥洼水出馬，朕其御焉。’”按此則知詩作於元鼎四年六月稍後。

3、《華爗爗》十五，詠神光集壇之瑞：

先謙曰：“此禮後土祠畢，濟汾河作。”先謙說誤。按，詩云“神之斿”、“神之出”、“神之行”、“神之徠”、“神之揄”、“神安坐”、“神嘉虞”，皆是描寫祭祀時神光交錯，或降於天，或登於地，或從四方來集於壇之狀。這一情景《漢書》屢次提到過。《武帝紀》：“望見泰一，脩天文襢。辛卯，夜若景光，十有二明。”又云：“遭天地況施，著見景象，屑然如有聞。”《禮樂志》：“昏祠至明，夜常有神光如流星止集於祠壇，天子自竹宮而望拜。”可見是詠武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤事，詩應作於元鼎六年。

4、《赤蛟》十九，詠海效鉅魚之瑞：

此曲人皆以為送神曲，非是。《漢書・武帝紀》：“（元封）五年冬行南巡狩，至於盛唐，望祀虞舜於九嶷，登灊天柱山，自尋陽浮江親射蛟江中，獲之。”此即詩所詠之事也。《史記・秦始皇本紀》：“方士徐市等入海求神藥，數歲不得，費多恐譴。乃詐曰：‘蓬萊藥可得，然常為大鮫魚所苦，故不得至，願請善射與俱見，則以連弩射之。’始皇夢與海神戰如人狀，問，占夢博士曰：‘水神不可見，以大魚蛟龍為候，今上禱祠備謹而有此惡神，當除去而善神可致。’乃令入海者齎捕巨魚具而自以連弩候大魚出射之，自琅邪北至榮成山，弗見。至之罘，見巨魚射殺一魚。”按，武帝頗效秦始皇求長生不老，《漢書・郊祀志》：“既已封泰山，無風雨，而方士更言蓬萊諸神若將可得。於是上欣然，庶幾遇之，復東至海上望焉。”其於江中射蛟，自是效始皇故事，以蛟為破壞與善神交通的惡神而除之。故《赤蛟》當作於元封五年冬行南巡狩之時。江中射蛟之事又見載於《漢書・眭兩夏侯京翼李傳》，“宣帝初即位，

欲褒先帝。詔丞相御史曰：'朕以渺身蒙遺徳、承聖業、奉宗廟，夙夜惟念孝武皇帝躬仁誼、厲威武，北征匈奴，單於遠遁，南平氐羌、昆明、甌駱、兩越，東定薉貉、朝鮮、廓地斥境立郡縣，百蠻率服，款塞自至，珍貢陳於宗廟。恊音律，造樂歌，薦上帝，封太山，立明堂，改正朔，易服色，明開聖緒，尊賢顯功。興滅繼絶，褒周之後，備天地之禮，廣道術之路，上天報況，符瑞並應，寶鼎出，白麟獲，海效钜魚，神人並見，山稱萬歲，功德茂盛，不能盡宣，而廟樂未稱，朕甚悼焉。'"其中的"海效巨魚"即《武帝紀》所說的"射蛟江中"，它既是武帝朝與寶鼎出、白麟獲並應的符瑞，則《赤蛟》自當是歌此福瑞無疑。

二、《史》、《漢》所記述的《郊祀歌》十九章的創作情況

關於《郊祀歌》十九章的創作情況，我們現在基本上是根據《史記》和《漢書》的兩條相關的記述來進行認識的。《漢書・禮樂志》云：

> 至武帝定郊祀之禮，祠太一於甘泉，就乾位也；祭后土於汾陰，澤中方丘也。乃立樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳。以李延年為協律都尉，多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律吕，以合八音之調，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明，夜常有神光如流星止集於祠壇，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者數百人皆肅然動心焉。[①]

《史記・樂書》云：

> 至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其聲，拜為協律都尉。通一經之士不能獨知其辭，皆集会五經家，相與共講習讀之，乃能通知其意，多爾雅之文。漢家常以正月上辛祠太一甘泉，以昏時夜祠，到明而終，常有流星經於祠壇上。使僮男僮女七十人俱歌。春歌《青陽》，夏歌《朱明》，秋歌《西皥》，冬歌《玄冥》，世多有，故不論。[②]

對《史》、《漢》所載，現在我們差不多都是這樣理解的，即：武帝定郊祀之禮，欲造樂，於是拜李延年為協律都尉，採取司馬相如等數十人所造詩賦，令延年略論律呂，以合八音之調，作成《郊祀歌》十九章。但是，考《史》、《漢》的另外一些相關的記述，我們發現，倘若這樣理解，就會與一些史實之間存在相當的抵牾。

首先，李延年以好音見在元鼎六年，其為《郊祀歌》十九章次序其聲即在是年，而拜為協律都尉，則在太初元年（詳后說），其間相隔八年，這說明李延年為郊祀歌十九章次序其聲時根本就沒有任協律都尉之職。

其次，若言《郊祀歌》歌詞是採用司馬相如等數十人所作詩賦，則無法說清楚這樣一個問題。按《禮樂志》所言，司馬相如等數十人所作分明是詩和賦（或頌）二體，而《郊祀歌》十九章所用僅是詩一體，賦體則不見用，這顯然是矛盾的。

這些抵牾說明什麼呢？是班固的記述出了問題嗎？我以為不是。問題實際上是出在我們這些研究者自身的理解上。愚以為，《漢書・禮樂志》的這段話乃總敘武帝的興禮樂之功，

[①] 見中華書局點校本《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 1045。
[②] 司馬遷：《史記》，北京：中華書局 1959 年版，頁 1177—1178。

包括了四件事。“乃立樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳”為一事；“以李延年為協律都尉”為一事；“多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調” 為一事；“作十九章之歌”為一事。“作十九章之歌”一事不得與其前面三事混為一事。下分述之。

“乃立樂府，采詩夜誦，有趙代秦楚之謳”一事，即《藝文志》所謂“自孝武立樂府而采歌謠，於是有代、趙之謳，秦、楚之風，皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知薄厚云。”其所列歌詩二十八家三百一十四篇中的大部分作品即屬此類。有學者在理解這句話時將它和《郊祀歌》十九章的制作聯系起來，以為孝武立樂府采詩是為了供制作《郊祀歌》十九章之用，此太不切事情。須知，漢家並不是為了造《郊祀歌》十九章才立樂府采歌謠的，其立樂府采歌謠的最主要的目的還是如班固所言是為了“觀風俗，知薄厚”。西漢掌管音樂有兩個機關，即太樂和樂府，太樂屬太常，掌雅樂；樂府屬少府，掌俗樂。“趙、代、秦、楚之謳”是俗樂，為樂府所掌；《郊祀歌》十九章是雅樂，乃為太樂所司。雖說樂府的“趙、代、秦、楚之謳”可能會影響到十九章的創作，但立樂府采歌謠的目的決不是為了專門制作《郊祀歌》十九章。

“以李延年為協律都尉”一事，即《漢書·外戚列傳》所謂“及夫人卒，上以后禮葬焉。其後上以夫人兄李廣利為貳師將軍，封海西侯，延年為協律都尉。”據《漢書·張騫李廣利傳》：“李广利女弟李夫人有寵於上，産昌邑哀王。太初元年，以廣利為貳師將軍，發屬國六千騎及郡國惡少年數萬人以往，期至貳師城取善馬，故號貳師將軍。”是延年為協律都尉在太初元年，而此時《郊祀歌》十九章中祠天地諸神的樂歌早已完成。可見，“以李延年為協律都尉”並不是說讓他居此職位負責為《郊祀歌》十九章作曲，而是如李夫人之請以尊貴延年，此事《外戚傳》中有詳細的記載：“初，李夫人病篤，上自臨候之，夫人蒙被謝曰：‘妾久寢病，形貌毀壞，不可以見帝，願以王及兄弟為託。’上曰：‘夫人病甚，殆將不起，一見我屬託王及兄弟，豈不快哉？’夫人曰：‘婦人貌不修飾，不見君父，妾不敢以燕媠見帝。’上曰：‘夫人弟一見我，將加賜千金，而予兄弟尊官。’夫人曰：‘尊官在帝，不在一見。’上複言欲必見之，夫人遂轉鄉歔欷而不復言。於是上不說而起。夫人姊妹讓之曰：‘貴人獨不可一見上屬託兄弟邪？何為恨上如此？’夫人曰：‘所以不欲見帝者，乃欲以深託兄弟也，我以容貌之好，得從微賤愛幸於上。夫以色事人者，色衰而愛弛，愛弛則恩絕。上所以攣攣顧念我者，乃以平生容貌也。今見我毀壞，顏色非故，必畏惡吐棄我，意尚肯復追思閔錄其兄弟哉！’”[①]

“多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調”一事，此合於《漢書·佞幸傳》所謂“是時上方興天地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌，延年輒承意弦歌所造詩為之新聲曲。”這裏首先需要明確的是，武帝興天地諸祠究竟是在什麼時間？據《郊祀志》，武帝初即位，曾欲議古立明堂城南以朝諸侯，草巡狩封禪改曆服色事，後以竇太后不好儒術之故，諸所興為皆廢。直到元光二年冬十月後，武帝才真正開始興天地諸祠，先是行幸雍祠五畤，接着是李少君以祠灶、穀道、卻老方見，爾后又有亳人謬忌奏祠泰一方，可見上方興

[①] 班固：《漢書》，北京：中華書局，1962 年，頁 3951-3952。

天地諸祠是在元光二年。其次是這次所造之樂是什么樣的樂歌？我們知道，武帝興天地諸祠的目的是封禪泰山，而封禪泰山又必須要具備這樣兩個條件，一是符瑞並出，二是功德無量（詳后說）。為了明其得封，就需要有一批文人為之鼓吹造勢，司馬相如等言語侍從之臣就擔當了這樣的任務。比如司馬相如病死，就曾“有遺書頌功德，言符瑞，足以封泰山。”[①] 枚皐“從行至甘泉、雍、河東，東巡狩，封泰山，塞決河宣房，游觀三輔離宮館，臨山澤，弋獵射馭狗馬蹵鞠刻鏤，上有所感，輒使賦之。”[②] 嚴助“因留侍中，有奇異輒使為文，及作賦頌數十篇。”[③]淮南王劉安入朝，“獻頌德及長安都國頌，每宴見，談説得失及方技賦頌，昏暮然後罷。”[④]可見司馬相如等數十人所作的“詩賦”或“詩頌”的內容正是“不序郊廟”的“巡狩福應之事。”[⑤]《藝文志》所列《出行巡狩及遊歌詩》十篇及《雜行出及頌德賦》二十四篇應屬此類。最後要明確的是，李延年固然是元鼎六年以好音見，但這次的召見乃是武帝因李夫人之寵而欲尊貴延年，並不是說這是武帝首次召見李延年。《史》、《書》並言：“上有嬖臣李延年以好音見，上善之。”就說明在“以好音見”之前，延年已為武帝嬖臣久矣。據《漢書·佞幸傳》及《外戚列傳》，延年得入宮中，乃是因其“坐法腐，給事狗中”，而為武帝所愛幸，為嬖臣，則是因其“性知音，善歌舞”，“每為新聲變曲，聞者莫不感動”。所以在元鼎六年以前，延年實際上就已經參與了朝廷的禮樂建設，不是說從元鼎六年開始才得到參與制作禮樂的機會。如此看來，《禮樂志》所謂“多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調”，乃是指元光二年“上方興天地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌，延年輒承意弦歌所造詩為之新聲曲”一事，而並非是說元鼎六年的造《郊祀歌》。

“作十九章之歌”一事合於《史記·樂書》所謂“至今上即位，作十九章。”指的就是元鼎六年由武帝提出“下公卿議”後制作郊祀天地諸神樂歌，“令侍中李延年次序其聲”一事，此則不待細論。

這樣一來，《禮樂志》的這個記述與史實之間就沒有任何抵牾了。

關於《禮樂志》的這個記述，宋王益之也曾感到有矛盾之處。他說：“《延年傳》及《禮樂志》云延年為協律都尉，多舉司馬相如等數十人造為詩賦。按《漢》注云：相如既卒五歲始祠后土，祭后土在元鼎五年，則元狩六年相如已死，豈得尚至此時乎？。”[⑥]於是他把“司馬相如等數十人”改作了“文士數十人”。而清代的周壽昌對此則有自己的看法，他說：“是相如前造詩，延年後為新聲。”[⑦]他們都以為自己的理解是消弭了這一抵牾，實際上是因未能讀懂而生疑致誤，由于把《禮樂志》中“多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調”看成是元鼎五年所發生的事，自然就會覺得這個記述存在諸多抵牾。

下面，我們就根據以上的研究將《漢書·禮樂志》的這一段話重新標點，以明其本義。

至武帝定郊祀之禮，祠太一於甘泉，就乾位也；祭后土於汾陰，澤中方丘也。乃立

---

① 班固：《漢書》，北京：中華書局，1962 年，頁 2630。
② 班固：《漢書》，北京：中華書局，1962 年，頁 2367。
③ 班固：《漢書》，北京：中華書局，1962 年版，頁 2790。
④ 班固：《漢書》，北京：中華書局，1962 年版，頁 2145。
⑤ 班固：《漢書》，北京：中華書局，1962 年版，頁 1070。
⑥ 王益之：《西漢年紀》，上海：商務印書館，民國 26 年版，頁 224—225。
⑦ 王先謙《漢書補注》引《漢書注補正》，北京：中華書局 1983 年影印，頁 482。

樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳。以李延年為協律都尉。多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調。作十九章之歌，以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明，夜常有神光如流星止集於祠壇，天子自竹宮而望拜，百官侍祠者數百人皆肅然動心焉。

三、《郊祀歌》十九章的詞作者和曲作者

《郊祀歌》十九章的詞作者和曲作者，也是歷代學者為之努力不懈而又沒有得到全面解決的問題，在重新考察了《禮樂志》的這段話之後，筆者又有了一些新的想法，姑志於此備考。

1、關於鄒子樂

《郊祀歌》十九章的作者，《漢書》注明的只有《青陽》、《朱明》、《西顥》、《玄冥》四章，題曰鄒子樂。鄒子樂其人，有人據劉向《別錄》“鄒子在燕，燕有谷地美而寒，不生五穀，鄒子居之吹律而溫氣至，今名黍穀”之言，以鄒子樂為戰國時代的鄒衍。梁啟超、羅根澤則認為鄒子樂即景帝時的鄒陽。[1]然此皆出於推測，實不足為據。根據我們上面的考察，此四章歌詞屬於十章祠神樂，而十章祠神樂又為一個有機的整體，並作於同一個時間，即元鼎六年，因此鄒子樂無疑是生活於武帝時代的人。至於《練時日》、《惟太元》、《帝臨》、《天地》、《日出入》、《五神》諸曲的作者，也當是元鼎六年還在世的一批文人如司馬談、徐樂、嚴安、東方朔、膠倉、嚴蔥奇之流。

2、關於司馬相如等數十人

現在認為司馬相如等數十人是《郊祀歌》十九章的作者，一般是根據《禮樂志》所謂“多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌”一句話來判定的。但是，根據我們以上的考察，這句話所說的是兩事而並非一事，“多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調”為一事，乃是指元光二年“上方興天地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌，延年輒承意弦歌所造詩為之新聲曲”之事，“作十九章之歌”則為另一事，指的是元鼎六年的造《郊祀歌》，與司馬相如等作詩頌並無關系。另外，相如之卒在元狩五年，按照我們以上對《郊祀歌》十九章創作年代的考察，實際上也只有元狩元年的《朝隴首》和元狩三年的《天馬》第一首，是相如在世時的作品，但這兩首歌辭，《史記》和《漢書》中幾乎沒有任何跡象顯示是相如的制作，因此，《郊祀歌》十九章中到底有沒有司馬相如的作品，還是一個很大的疑問。

3、關於漢武帝

有不少學者認為，十九章中有武帝的作品，如蕭滌非就以為《天馬》二章是武帝的作品，[2]逯欽立更舉《天馬》、《景星》、《齊房》、《朝隴首》、《象載瑜》諸篇為武帝之作。[3]蕭先生的

---

[1] 梁啟超：《飲冰室專集》之七十四，北京：中华书局 1989 年版，頁 37。羅根澤：《樂府文學史》，北京：東方出版社 1996 年版，頁 20。

[2]蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》，北京：人民文學出版社，1984 年，頁 42。

說法是據《史記・樂書》，逯先生的看法則是本《漢書・武帝紀》。愚以為，二家之說，頗可商榷。先說逯欽立先生的看法。《漢書・武帝紀》所載《天馬》、《景星》、《齊房》、《朝隴首》、《象載瑜》諸篇的創作情況如下：

元狩元年冬十月，行幸雍，祠五畤，獲白麟，作《白麟》之歌。

（元鼎）四年冬十月，行幸雍，祠五畤。……六月，得寶鼎後土祠旁。秋，馬生渥窪水中。作《寶鼎》、《天馬》之歌。

（元封）二年……六月，詔曰："甘泉宮內中產芝，九莖連葉。上帝博臨，不異下房，賜朕弘休。其赦天下，賜雲陽都百戶牛酒。"作《芝房》之歌。

（太初）四年春，貳師將軍廣利斬大宛王首，獲汗血馬來。作《西極天馬》之歌。

（太始）三年……二月……行幸東海，獲赤雁，作《朱雁》之歌。

從文中的敘事情景來看，班固為了敘事的簡潔，的確是作了主語承前省略的處理，由前而後，我們也確實可以推出其省略的主語是漢武帝，逯欽立先生言"《天馬》、《景星》、《齊房》、《朝隴首》、《象載瑜》諸篇，《武紀》悉謂武帝作"，蓋由此也。可能是逯先生沒有注意到，《漢書》中有時稱某某帝王做某事，意思通常是說他決定或下令做某事，並不是說他親自做了某事，這在專敘帝王事跡的《帝紀》中尤其是如此。比如，《漢書・武帝紀》云"太始元年春正月，因杅將軍敖有罪要斬，徙郡國吏民豪桀於茂陵、雲陵。"意思是因杅將軍公孫敖被武帝下令要斬，而非武帝親手殺了他，至於徙郡國吏民豪桀，也只是武帝作的決定，而非武帝躬親其事。所以《漢書・武帝紀》說"元狩元年冬十月行幸雍，祠五畤，獲白麟，作《白麟》之歌。"事件的人物主體固然是漢武帝，但其本意應該是"令作"《白麟》之歌，而不是說武帝作《白麟》之歌。同樣，《漢書・武帝紀》說"（元封二年）作《芝房》之歌。秋，作明堂於泰山下。"本意也應當是：武帝元封二年"令作"《芝房》之歌。秋，"令作"明堂於泰山下，並非說是武帝親為其事。其它如"作《寶鼎》、《天馬》之歌"、"作《西極天馬》之歌"和"作《朱雁》之歌"云云，也並如上言，意思是武帝"令作"而不是武帝"自作"。事實上，如果要表達某某作品為某某皇帝所作，《漢書》通常會先作一個語境上的描述或者在話語上做出某種強調，比如，《漢書・外戚列傳》言武帝作《李夫人歌》，則云："上愈益相思悲感，為作詩曰：……。"言武帝作《李夫人賦》，則云"上又自為作賦，以傷悼夫人。"《史記・河渠書》言武帝作《瓠子歌》，則云："天子既臨河決，悼功之不成，乃作歌曰：……。"表達的意思就是武帝所自造，而非假他人之手。因此，《天馬》、《景星》、《齊房》、《朝隴首》、《象載瑜》諸篇是不能輕易就把它們看作是武帝的制作的，按以上分析的帝紀敘事的慣例，它們應是武帝令左右言語文學侍從創作的歌曲。再說蕭滌非先生的看法。蕭先生以《天馬》二章是武帝的作品，依據的主要是《史記・樂書》的這個記載：

又嘗得神馬渥洼水中，即復次以為《太一》之歌，歌曲曰：……後伐大宛得千里馬，馬名蒲梢，次作以為歌，歌詩曰：……中尉汲黯進曰：凡王者作樂，上以承祖宗，下以

[3]逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983 年，頁 154-155。

化兆民。今陛下得馬，詩以為歌，協於宗廟，先帝百姓豈能知其音邪？上默然不悦。

愚以為，《史記·樂書》的這段話本乖謬不經，宋王應麟等早已攻破其説，[1]材料既不真實，就不合再引用以說《天馬》二章。當然，除了《樂書》之外，一些學者還常常引《後漢書·東平憲王蒼傳》中的一段話來說明《天馬》出於武帝之手，這也是不足為據的。倉傳云：

> 中元二年已賦諸國，故不復送，並遺宛馬一匹，血從前髆上小孔中出。常聞武帝歌天馬霑赤汗，今親見其然也。

照我的理解，東平憲王劉蒼稱"武帝歌天馬"就好象《樂書》說"至今上即位，作十九章"、沈約說"漢武帝頗造新歌"[2]一樣，實際上舉的是十九章決策者的名字而非創作者的名字。

《郊祀歌》十九章的曲作者，因《史記·樂書》有"至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其聲"之言，《禮樂志》有"以李延年為協律都尉。多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律吕，以合八音之調。作十九章之歌"一語，所以我們今天差不多都認為是李延年。考《漢書》，延年以好音見在元鼎六年，這就給了我們這樣一種印象，這就是《郊祀歌》十九章的全部歌詞至少在元鼎六年之前就已寫成了，但事實上卻是，《郊祀歌》十九章中的歌詞，元鼎六年之後所作的尚有好幾首，如元封元年的《天門》、元封二年的《齊房》、元封五年的《赤蛟》、太初四年的《天馬》第二曲以及太始三年的《象載瑜》，這就表明，在所謂李延年為司馬相如等數十人造為詩賦略論律呂，以合八音之調之時，《郊祀歌》歌詞根本就不備十九章之數。另外，《史記·外戚世家》云："王夫人早卒而中山李夫人有寵，有男一人，爲昌邑王。李夫人早卒，其兄李延年以音幸，號協律。協律者，故倡也，兄弟皆坐姦族。是時其長兄廣利爲二師將軍，伐大宛，不及誅。還而上旣夷李氏，後憐其家，乃封爲海西侯。"是延年之誅在太初四年李廣利誅宛王獲宛馬之前。又，《漢書·李陵傳》云："衛律者，父本長水胡人，律生長漢，善協律都尉李延年，延年薦言律使匈奴使。還，會延年家收，律懼並誅，亡還降匈奴。"衛律降匈奴在天漢元年，按此則延年之誅在太初四年已是確然無誤。然而《禮樂志》在《天馬》第二曲下注云："太初四年誅宛王獲宛馬作。"在《象載瑜》下注云："太始三年行幸東海獲赤鴈作。"延年既誅，又怎麼可能為太初四年所作的《天馬》第二曲及太始三年所作的《象載瑜》"次序其聲"呢？這就表明，十九章的度曲絕不可能是李延年一人，應還有其他音樂家的參與。根據我們前面所做的考察，元鼎六年以前，漢代舉行郊祀並不使用祠神樂舞，只是在元鼎六年春滅南越，李延年以好音見之後，武帝才有郊祀用樂舞的想法並"下公卿議"。這說明漢代元鼎六年以前是沒有着手組織創作十章祠神樂的，十章郊祀天地諸神的樂歌，乃是從元鼎六年"下公卿議"之後才開始制作的，所以《史記·樂書》所言"作十九章，令侍中李延年次序其聲"實際上是專指李延年為十章祠神樂度曲，而並非是指整個十九章，這樣，我們就可以肯定《練時日》、《帝臨》、《青陽》、《朱明》、《西顥》、《玄冥》、《惟泰元》、《天地》、《日出入》和《五神》等十章祠神樂的曲作者是李延年。至於十章紀瑞詩還有哪些作品是延年的度曲，殊不易定。不過，作於元鼎六年的《華燁燁》，因

[1] 王應麟：《困學紀聞》，上海：商务印書館，民國 24 年版，頁 950—951。
[2] 按，《宋書·樂志》說"漢武帝頗造新歌"，新歌指的是《郊祀歌》十九章。

其歌詞是與十章祠神樂並作於同一個時間，李延年為之度曲有很大的可能。元鼎六年以后的《天門》、《齊房》、《赤蛟》三曲或許也是延年的作曲，延年此時寵愛日隆，武帝讓他為之度曲自在情理之中。《天馬》其二及《象載瑜》則不可能是延年的作曲，因延年此時已伏誅。元鼎六年以前的《朝隴首》、《天馬》其一、《后皇》、《景星》諸曲的曲作者也很難確定，考慮到它們在延年以好音見之前就曾薦於郊廟，就很有可能出於李延年及與延年同時的樂府諸音家如張仲春、[①]丘仲[②]輩之手。

四、纪瑞诗与武帝的封禅求僊

十九章中除祠天地諸神的樂歌外還有過半的纪瑞诗，這些紀瑞詩並非郊祀歌的主體，只是以其曾薦於郊廟的緣故而被序入了《郊祀歌》十九章之列。表面上看，它們似乎只是一般地歌頌祥瑞，宣揚武帝的功勞和德澤，但是，透過其深層的歷史背景我們卻感到，事情並不如此之簡單。武帝朝的天降祥瑞完全是一場有意的設計和安排，它直接服務於武帝的封禪求僊。在這樣的歷史背景下寫成的紀瑞詩，其擔當的使命就不僅僅是紀瑞頌德，更多的是要為武帝的封禪求僊進行鼓吹和造勢了。

《史記·平準書》云："至今上即位數歲，漢興七十餘年之間，國家無事，非遇水旱之災，民則人給家足，都鄙廩庾皆滿，而府庫餘貨財；京師之錢累巨萬，貫朽而不可校；太倉之粟陳陳相因，充溢露積於外，至腐敗不可食；衆庶街巷有馬，阡陌之間成羣，而乘字牝者，擯而不得聚會；守閭閻者食粱肉，為吏者長子孫，居官者以為姓號。故人人自愛而重犯法，先行義而後絀恥辱焉。"正是有了這樣強大的國力，穩定的政治局面，雄材大略的漢武帝才能塞決河，興禮樂，南平南粤，北逐匈奴，東滅朝鮮，西通西域，招東甌，來閩越，開發西南夷。然而，也就是因為建立了這樣彪炳千秋的不世功業，武帝的私心惡欲開始迅速地得到膨脹。於是，信神僊，事封禪，興宮室，喜興作，尚奢侈，好珍奇，盡情的滿足着他的侈心和欲望。其中，信神僊、事封禪傾注了他大半生的精力和心血，給國家的政治經濟造成了極大的傷害。

古之封禪，目的是祭天以報天之功，除地以報地之功，告太平於天、地、羣神。但是，封禪雖然是最高統治者的理想，卻又不是人人都可以去做的事情，惟有德有為之君，方能當之。《封禪書》就說："自古受命帝王，曷嘗不封禪？蓋有無其應而用事者矣，未有睹符瑞見而不臻乎泰山者也。雖受命而功不至，至梁父矣而德不洽，洽矣而日有不暇給，是以即事用希。"[③]那么，又何以證明某個帝王是一個有德有為之君呢？按照董仲舒的說法，上帝一般都會降祥瑞來昭示的。"天之所大奉使之王者，必有非人力所能致而自至者，此受命之符也。天下之人同心歸之，若歸父母，故天瑞應誠而至。"又言："故為人君者，

[①] 《太平御覽》卷五百七十二引《風俗通》曰："張仲春，武帝時人也，善雅歌，與李延年並時，每奏新歌，莫不稱善。"

[②]《宋書·樂志》云："《風俗通》則曰：丘仲造笛，武帝時人，其後更有羌笛爾。"

[③] 司馬遷：《史記》，北京：中華書局 1959 年版，頁 1355。

正心以正朝廷，正朝廷以正百官，正百官以正萬民，正萬民以正四方。四方正，遠近莫敢不壹於正，而亡有邪氣奸其間者。是以陰陽調而風雨時，羣生和而萬民殖，五穀孰而草木茂，天地之間被潤澤而大豐美，四海之內聞盛德而皆徠臣，諸福之物，可致之祥，莫不畢至，而王道終矣。"[①]如天不降祥瑞，則說明人主功德未至，尚不可行封禪之事。《封禪書》載齊桓公欲封禪，管仲諫曰："古之封禪，鄗上之黍，北里之禾，所以為盛；江淮之間，一茅三脊，所以為藉也。東海致比目之魚，西海致比翼之鳥，然後物有不召而自至者十有五焉。今鳳皇、麒麟不來，嘉穀不生，而蓬蒿藜莠茂，鴟梟數至，而欲封禪，毋乃不可乎？"於是桓公乃止。可見，天降祥瑞是對君主政績的褒獎，同時更是表明君主有資格行封禪的一個重要信號。

武帝欲行封禪之事，當然就得要有天降祥瑞來證明自己是一個有德有為之君。於是，在君王意志下蓄意安排的祥瑞並出的鬧劇就開始一幕一幕上演了。據司馬相如《封禪頌》，在元狩五年之前，武帝朝所降符瑞就有甘露、嘉穀六穗、騶虞、白麟等。而據《漢書》，則有元狩三年馬生渥窪水中，元鼎四年六月得寶鼎后土祠旁，元鼎五年得鼎汾陰，元封二年芝生甘泉齊房，太初四年誅宛王獲宛馬，太始三年獲赤鴈。另據我們上面對《郊祀歌》的考察，尚有元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤時神光集壇，元封元年秋的填星之現以及元封五年的海效巨魚，按此，則武帝朝的祥瑞之降共有十五次之多。仔細分析這些符瑞我們可以發現，元鼎六年是一個重要的分水嶺，之前的天降祥瑞共九次，自是為武帝封禪而設，之后的天降祥瑞共六次，則是為武帝求僊而設，祥瑞所兆示的含義前后是大不相同的。武帝朝的天降祥瑞之所以會是這樣的情景，當然是與武帝及其臣下的精心安排分不開的。而作為紀瑞的詩歌，自然也以元鼎六年這一道分水嶺而在內容上呈現出了前后不同的面貌。

先說元鼎六年之前的符瑞和紀瑞詩。這一時期符瑞的象征含義有一個共同的特點，這就是它們基本上都是仁德的化身，這一點，我們通過史書中的一些解釋就能看得清楚，比如，甘露因"王者德至大和氣盛"[②]而降；嘉穀因"王者德盛"[③] 而生；騶虞因王者"至德則出"；[④]白麟則是"明王動靜有儀則見"；[⑤]馬生渥窪水中是"王者勞来百姓則至"；[⑥]鼎是"王者盛德則出"；[⑦]至於神光集壇則是君王的德輝之所致。其中，寶鼎之出是眾祥瑞中之最重要者，其象征意義非比一般，它不僅是因"王者盛德則出"，更重要的是，按方士的說法，"今年得寶鼎，其冬辛巳朔旦冬至，與黃帝時等。"[⑧]時間這么巧合，武帝行封禪可謂是不能不順應天意了。由此可見，漢家元鼎六年之前安排的符瑞之出，都是為了着意塑造武帝含仁戴義的聖明君主形象，意在說明武帝作為帝王已是功德盛大，具備了封禪的資格。事實上，這些祥瑞的降臨，武帝也嘗自詡為其仁德所招致，這在元鼎五年頒布的詔書里已經說得很明白：

[①] 班固《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，第 2500 頁。
[②] 沈約：《宋書》，北京：中華書局 1974 年版，頁 813。
[③] 沈約：《宋書》，北京：中華書局 1974 年版，頁 827。
[④] 蕭子顯：《南齊書》，北京：中華書局 1972 年版，頁 356。
[⑤] 沈約：《宋書》，北京：中華書局 1974 年版，頁 791。
[⑥] 沈約：《宋書》，北京：中華書局 1974 年版，頁 802。
[⑦] 沈約：《宋書》，北京：中華書局 1974 年版，頁 867。
[⑧] 司馬遷：《史記》，北京：中華書局 1959 年版，第 1397 頁。

朕以眇身託於王侯之上，德未能綏民，民或饑寒，故巡祭后土以祈豐年，冀州脽壤，廼顯文鼎，獲薦於廟；渥洼水出馬，朕其御焉。戰戰兢兢，懼不克任，思昭天地，内惟自新。[①]

言下之意是寶鼎、天馬的顯現於人世，正是自己顧念民之饑寒，以德綏撫，為其祭后土以祈豐年的仁德行為所致。作為這一時期紀瑞的詩歌，自然也是務求體現武帝朝天降祥瑞的象征意義，宣揚武帝的仁君德澤，《朝隴首》中白麟的“闢流離，抑不詳”及“籋歸雲，撫懷心。”所比擬的就是武帝富有懷柔之心，於流離不得其所者，為開道路使之安集；於違道不詳善者則抑黜之以申懲勸。《天馬》其一中的天馬“志俶儻，精權奇，籋浮雲，晻上馳，體容與，迣萬里。”則是因武帝德御四方而招徠。而《景星》中的“上天布施后土成，穰穰豐年四時榮”之語，寫的就是顧念民之饑寒，祭后土以祈豐年的武帝形象。至於《華爗爗》中的“神之斿”、“神之出”、“神之行”、“神之徠”、“神之揄”、“神安坐”、“神嘉虞”，則是描寫祭祀時神光交錯，或降於天，或登於地，或從四方來集於壇之狀，而它正是武帝的德輝之所致。

次說元鼎五年之后的符瑞和紀瑞詩。封禪泰山之後的二十三年間，在燕齊方士的蠱惑下，武帝所做的事情就是求見神僊。他一方面遣方士求神人采藥以千數。一方面令長安作飛廉、桂館，甘泉則作益壽、延壽館、通天臺，置祠具其下以招來神僊之屬；更作建章宮，度為千門萬戶，設具而候神人。另一方面則足跡周徧於五嶽四瀆，並游東萊、幸琅邪、登之罘、浮大海，雖考神僊之屬，未有驗者，猶羈縻不絕，幾遇其真。由于求僊的目的是為了實現羽化登僊，長生不死的愿望，這一時期的符瑞之出與元鼎六年之前的符瑞之出就有了根本的不同，元鼎六年之前的符瑞之出，塑造的是一個含仁戴義的聖明君主形象，也算得上是有舊典可依。而這一時期的符瑞之出，則是着意表現上帝對自己求僊行為的首肯，基本上是無典可依，多出於武帝自己的主觀想象或燕齊方士的隨意捏造。由于這樣的因素，這一時期的紀瑞詩自然也就僊氣十足。元封元年秋的填星之現，《漢書·郊祀志》述其事云：“望氣王朔言：‘候獨見填星，出如瓜，食頃復入。’有司皆曰：‘陛下建漢家封禪，天其報德星云。’……。贊饗曰：‘德星昭衍，厥維休祥。壽星仍出，淵耀光明。信星昭見，皇帝敬拜，泰祝之享。’”按此，則知填星亦壽星也，其瑞所兆，本是“常出於有道之國”，[②]但武帝卻使它寓有了人主壽千萬年的意思。故《天門》詩申其意云：“靈浸平而，鴻長生豫。”師古曰：“神靈德澤所浸，溥博無私，其福甚大，故我得長生之道而安豫也。”元封二年的芝生甘泉齊房，按《宋書·符瑞志》，芝草是“王者慈仁則生”，而武帝則以為是上帝對自己塞決河、興通天臺以求神僊的報應，所以他才高興地說：“上帝博臨，不異下房，賜朕弘休。”[③]而《齊房》詩亦云：“玄氣之精，回復此都。蔓蔓日茂，芝成靈華。”元封五年的海效巨魚，前已有說，乃是武帝信方士之言，效始皇故事，以蛟為破壞與善神交通的惡神而除之。京房《易傳》曰：“海

[①] 班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 185。
[②] 班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 1294。
[③] 班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 193。

出巨魚，邪人進，賢人疏。”[①]可見赤蛟之現本為災祥，而武帝則任意牽合，表其為祥瑞。《赤蛟》詩云：“延壽命，永未央。”“託玄德，長無衰。”似乎是這江中的赤蛟也能給他帶來長生不老的福祉一樣。太始三年之獲赤鴈，據《藝文類聚》卷九十九引《瑞應圖》，赤鴈是“王者動作應天時則銜書來。”然《象載瑜》輒曰：“神所見，施祉福，登蓬萊，結無極。”已經是把赤雁幻化成了賜予他無限祉福的蓬萊諸神，這說明在“方士更言蓬萊諸神若將可得”[②]的迷惑下他的心理是何等的愚妄。更為離譜的是，太初四年誅宛王所獲宛馬，本只是靠不義戰爭獲取的良種馬，但在愛好神僊的武帝眼里，它卻是披上了神的外衣，具備了神的品格，《天馬》詩云：“天馬徠，執徐時，將摇舉，誰與期。天馬徠，開遠門，竦予身，逝昆侖。天馬徠，龍之媒，游閶闔，觀玉臺。”應劭曰：“言天馬者乃神龍之類，今天馬已來，此龍必至之效也。”文穎曰：“言武帝好僊，常庶幾天馬來，當乘之往發昆侖也。”元鼎六年以后的天降祥瑞之所以會是這樣的情形，當然與方士和臣下為了迎合武帝的求僊心理而任意編排有着直接的關系，比如元封三年夏的大旱，本是生民之劇痛，國家之大不幸，而方士公孫卿則以妖言粉飾，曰：“黄帝時封則天旱，乾封三年。”其虛妄如此，就連終日沉迷於神僊之事的武帝也不敢相信，“迺下詔：天旱意乾封乎？其令天下尊祠靈星焉。”[③]上有所好，下必有甚焉，為了投其所好，當時一般臣下也好為虛妄，顛倒黑白。征和四年二月，“雍縣無雲如雷者三，或如虹氣蒼黄，若飛鳥集棫陽宮南，聲聞四百里。隕石二，黑如黳，有司以為美祥，以薦宗廟。”[④]漢人普遍的看法是，隕石從高及下，乃民困之象，是為災眚，而有司竟以為美祥以薦宗廟，真可以說是冒天下之大不韙了。

依古制，當一個時代嘉瑞悉臻，遠邇咸服，羣生盡遂其性，萬物各得其所，即是太平德洽，人君功成，必作詩歌其功德徧告神明，所以報神恩也。詩歌的內容理應祖述先人功德，示不忘本。武帝朝二十九年間所制作的紀瑞詩，雖是依古制而行事，但卻是多說祭祀見事及其祥瑞而不言祖宗之事，為此受到了后世嚴肅的批評，班固就說：“今漢郊廟詩歌，未有祖宗之事，八音調均，又不協於鐘律。”[⑤]沈約也說：“漢武帝雖頗造新哥，然不以光揚祖考，崇述正德為先，但多詠祭祀見事及其祥瑞而已，商周雅頌之體闕焉。”[⑥]武帝朝的紀瑞詩之所以是這樣的一個狀況，當然與武帝封禪求僊的目的有關，一個號稱“誠得如黄帝，吾視去妻子如脫屣”[⑦]的人，又怎會把祖宗的功業放在心中呢？所謂的天降祥瑞，本就是因封禪求僊的願望而生，紀瑞詩中描繪的也就只能是武帝自己的身影和那個他深心嚮往的神僊世界了。

五、《郊祀歌》十九章之甲乙次第及用樂禮節

《郊祀志》所錄《郊祀歌》十九章之甲乙次第，每令學者困惑。蕭滌非先生就曾說過：

---

① 范曄撰，劉昭補並注：《後漢書》，北京，商務印書館，1958年版，頁3997。
② 司馬遷：《史記》，北京：中華書局，1959年版，頁1398。
③ 班固：《漢書》，北京：中華書局，1962年版，頁1242。
④ 班固：《漢書·郊祀志》，北京：中華書局1962年版，頁1247。
⑤ 班固：《漢書》，北京：中華書局1962年版，頁1071。
⑥ 沈約：《宋書》，北京：中華書局1974年版，頁550。
⑦ 班固：《漢書》，北京：中華書局1962年版，頁1228。

“今《漢書》所錄次第，似不以時代為先后。如《朝龍首》作於元狩元年，而列在第十七，《天馬歌》二首，一作於元狩三年，一作於太初四年（公元前 101），而列在第十，不知何故，豈當日經武帝排定固如是耶？”[1]十九章的甲乙次第如此，而其用樂節次更是難明其狀。清有秦蕙田氏不辭艱難，對其用樂節次做了一個全面的研究。《五禮通考》卷六云：

> 武帝祠太乙於甘泉，祭后土於汾陰，雖非古南北郊之制，而其意略同。孟堅作志，總一代樂章而繫之其下，故其用樂禮節及前後增易不復詳述。今由本文繹之，縱不能確有所指，然其先後節次之大略有可彷彿擬議者。一章曰‘練時日，候有望，焫膋蕭，延四方’，是神未降而延之也；曰‘九重開，靈之斿’，是神之起而將降也；繼曰‘靈之車’、‘靈之下’、‘靈之來’、‘靈之至’、‘靈已坐’、‘靈安留’，則神行而下至登位也。是爲燔燎迎神之章，如《周禮·大司樂》‘圜鍾爲宮，黃鍾爲角，太蔟爲徵，姑洗爲羽，樂六變則天神皆降，可得而禮’者也。二章《帝臨》、三章《青陽》、四章《朱明》、五章《西顥》、六章《玄冥》，則爲祀五帝之樂章，《封禪書》所云‘泰一壇三垓，五帝壇環居其下’者也。七章曰‘惟泰元尊，媼神蕃釐，經緯天地，作成四時’，是言泰一之尊兼統天地，蓋獻泰一之詞也。八章曰‘天地並況’，曰‘合好効歡虞泰一’，則獻天一地一也。九章《日出入》，其詞皆求僊人慕黃帝之意，《封禪書》所云‘吾誠得如黃帝，視去妻子如脫屣’者也，意或於朝日、夕月而用之歟。十一章《天門》曰‘假清風軋忽，激長至重觴’，十五章《華燁燁》曰‘神嘉虞，申貳觴’，則再獻三獻之樂章也。十六章《五神》曰‘廣宣延，咸畢觴’，曰‘淫渌澤，汪然歸’，十九章《赤蛟》曰‘靈既享，錫吉祥，芒芒極，降嘉觴，延壽命，永未央’，是飲福致嘏之事也，曰‘靈禗禗，象輿轙’，曰‘禮樂成，靈將歸’，是言神返而去也。此皆獻畢受福送神之詞，其前後次第略可想見，但或用之甘泉，或兼用之汾陰雍畤，則不可考矣。此外十章《天馬》、十一章《景星》、十三章《齊房》、十七章《朝隴首》、十八章《象載瑜》，或志休祥，或記功烈，則隨時增用。故元狩元年之《朝隴首》，三年之《天馬》，並作於立甘泉祠之前。惟元鼎五年之《景星》，則適在其年。若元封二年之《齊房》，則在立甘泉之後四年矣。太初四年之《天馬》，則又後之八年矣。太始三年之《象載瑜》，則又後之七年矣。是皆隨事增入，其奏之節次不可知。或即以《天馬》厠九章之下，《景星》厠十一章之下以為序次，而班史因之歟？惟十四章《后皇》則决係汾陰后土祀神之樂，而其迎神送神當即在前十三章之內，今不復可別矣。然則此十九章者，始於元狩元年之獲麟，終太始三年之獲赤鴈，歷二十九年而始備。至匡衡更定，則又後之六十二年矣。今以班志相傳既久，且又有甲乙次第，若更區分割裂，恐無片段，故統載於此而略申其說，以俟考定者。

秦惠田的這一考察，看似合理，實則乖謬遠甚。一是他並沒有正確地區分出十九章中哪些是祠神樂章？哪些是紀瑞的樂章？比如《天門》、《后皇》、《華燁燁》、《赤蛟》四章，按我們前面的考證，應是專門紀瑞的樂章，而他卻把它們作為祠神的樂章來敘述，如此，又怎么能夠準確地彷彿擬議出其演出之先后節次呢？二是他以清代的南北郊之制來說明漢代的用

[1] 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》，北京：人民文學出版社，1984 年，頁 43。

樂禮節，有以古說今之嫌，郊祀天地之義，古今固然相通，然其用樂禮節，必是大不相侔，在這樣的情形下來討論十九章演出之先后節次，其離事實之遠就可想而知。愚以為，要弄清《郊祀歌》十九章演出之先后節次，就必須首先了解這樣幾個問題，一是漢家泰畤郊祀到底包括了哪些神靈？二是在當時人的觀念中這些神靈又是怎樣的一個尊卑排次？三是漢家於泰畤所建的祭壇究竟是怎樣的形制？在這個基礎上來研究十九章演出之先后節次，結論似乎才更為準確和穩妥。

漢家於泰畤所要郊祀的主要神靈，根據我們前面所進行的考察，主要的應有天一、地一、泰一、五帝、日、月、五神共十五神。在諸神中，泰一最貴，這是自秦以來人們的看法，《史記·秦始皇本紀》云："古有天皇，有地皇，有泰皇，泰皇最貴。"在漢代，天一地一泰一號稱三一，泰一在人們的觀念中同樣是"天神貴者"，[①]因而泰一在諸神中的位置無疑是排第一。天一地一的地位《史》、《漢》雖未有明言，然當時論者常將它們和泰一並舉，以顯泰一之貴，就說明他們的地位僅次於泰一。關於五帝，《史記》、《漢書》並言："五帝，泰一之佐。"是五帝的地位又次於天一地一。五神《史記》、《漢書》也無說，然據《禮記·祭法》及上引《南齊書·禮志》，知五神乃五帝之佐，是五神的地位又次於五帝。日、月二神照理本不應序於泰畤諸神之列，按《禮》，天子春分祀朝日於東，秋分祀夕月於西。武帝之所以在泰畤將它們與諸神合祠，主要是為了便宜行事，"便用郊日不用春、秋也。"[②]也就是這一做法的太過於違制，所以后來才受到了魏文帝曹丕的尖銳批評："漢氏不拜日於東郊，而旦夕常於殿下東西拜日月，煩褻似家人之事，非事天神之道也。"[③]那么，日、月二神在諸神中又處於什么樣的位置呢？按，《郊祀志》云："祭日以牛，祭月以羊彘特。泰一祝宰則衣紫及繡，五帝各如其色，日赤，月白。"可見日、月二神也是設了祭壇的，位置應在五帝壇下食羣神從者及北斗的四方地，也即羣神之壇，其座次與羣神同。這樣，泰畤諸神的座次也就可以排定如下了：

天一　泰一　地一

太昊　炎帝　黃帝　少昊　顓頊

句芒　祝融　后土　蓐收　玄冥　日　月

關於泰畤的基本情況，成帝時的匡衡曾有過一個大概的描述，他說："甘泉泰畤紫壇八觚宣通象八方，五帝壇周環其下，又有羣神之壇。以《尚書》禋六宗、望山川、徧羣神之義，紫壇有文章采鏤黼黻之飾及玉、女樂，石壇、僊人祠，瘞鸞路、騂駒、寓龍馬，不能得其象於古。"[④]根據這個描述，可知泰畤是設壇三層，第一層是紫檀，第二層是五帝壇，第三層是羣神之壇。紫壇為何方神所居，諸史無明言，然紫壇又稱泰一壇，則泰一居之自是無疑。《北堂書鈔》卷一百三十二云："《漢舊儀》云：祭天紫壇有紺幄帳。"同書卷一百三十三陳禹謨補云："《漢舊儀》曰：天子祭地登紫壇用紺席六重。"又《天地》詩云："爰熙紫壇，思求厥

[①] 班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 1218。

[②] 司馬遷：《史記》，北京：中華書局，1959 年版，頁 470—471。

[③] 房玄齡等：《晉書》，北京：中華書局 1974 年版，頁 586。

[④] 班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版，頁 1256。

路。”是知第一層紫檀除為泰一所居外，還為天一、地一所居。第二層名曰五帝壇，顧名思義，自是五帝之所居。第三層羣神之壇為何若神所居諸史也無言者，然五神為五帝之佐，則五神不得與五帝同居甚明，是五神當居第三層羣神之壇。日、月之神則如上所言，與諸神同居羣神之壇。明確了泰畤的基本情況，則泰畤的構成型態也就可以描述如下了：

紫檀（天一、泰一、地一）

五帝壇（太昊、炎帝、黄帝、少昊、顓頊）

羣神之壇（句芒、祝融、后土、蓐收、玄冥、日、月及其他諸神）

在了解了泰畤諸神的座次和泰畤祭壇的構成情況后，《郊祀歌》中祠神樂章的用樂禮節也就容易弄清楚了。貴賤有別，尊卑有序，上下有差，這是統治者為自己生活的世界定下的等級，而在他們的眼里，神靈的世界的諸神靈也同樣有其尊卑等級，從這種森嚴的等級觀念出發，泰畤祭祀諸神的活動顯然就應該是按照由尊到卑的順序進行，作為配合祭祀諸神的樂歌，也自然是對號入座，祠某神則歌某曲。這樣，《郊祀歌》中祠神樂章的演奏次第也就是顯而易見的了。《練時日》是占卜郊祀之時日，為序曲，其次序自是排在第一；《惟太玄》歌泰一，次序在第二；《天地》歌天一、地一，次序在第三；《五神》歌五帝，次序在第四；《帝臨》、《青陽》、《朱明》、《西顥》、《玄冥》歌五神，次序在第五；《日出入》歌朝日，次序在第六。

祠神樂章固然有其用樂禮節，但十章紀瑞詩就很難說它們會有什么用樂節次之先后了。班固《兩都賦序》云：“是以衆庶悅豫，福應尤盛。《白麟》、《赤雁》、《芝房》、《寶鼎》之歌，薦於郊廟。”說明這些紀瑞詩曾經是運用於郊廟的。然十章紀瑞詩之創作始於元狩元年之獲麟，終太始三年之獲赤鴈，歷二十九年而始備，鑒於這樣的情況，十首紀瑞詩就斷無於某次郊祀時集中演奏的可能，只能是有一事則造一曲，然后在某次郊祀時演奏。由于十首紀瑞詩沒有於某次郊祀時集中演奏的可能，其演奏當然也就談不上有什么先后節次了。不過，由于我們上面已經考證清楚了十首紀瑞詩的創作年代，十首紀瑞詩各自被運用於郊廟的時間也還是可以大致推定的，鑒于它們是為發布祥瑞而作，有其時效性，所以應該是在創作后不久就薦于郊廟了。

在對《郊祀歌》十九章演奏的先后節次做了這樣的考察研究之后，我們再回過頭來看班固所載錄的《郊祀歌》十九章，就會發現，十九章雖然有其甲乙次第之分，但卻不是一個祭祀時按此順序而演奏的節目單，其中十章祠神樂的用樂節次完全顛倒，而十章紀瑞詩也沒有按其創作時間的先后來排定其順序。這就表明，班固所載錄的《郊祀歌》十九章，不過就是敘郊祀時把武帝朝二十九年間創作的曾經運用於郊廟的樂歌總雜一處，並沒有將其用樂禮節及前後增易的情況考慮進去。其名之曰十九章，乃是班固作志時以其統計結果而定的一個名稱，並不是說武帝時就排定了次序而有這么一個稱呼。十九章中時間最晚的《象載瑜》作於太始三年，而在太始三年之前，漢家用樂的郊祀活動實際上已有過多次，說明《郊祀歌》此前多是在不及十九章的情況下使用的。更為重要的是，班書中種種跡象表明，武帝時代創作的《郊祀歌》應不止十九章，比如《宣帝紀》提到的神人並見之瑞，其實當時是寫有歌詩的，

《武帝紀》云："（太始四年）夏四月幸不其，祠神人於交門，宮若有鄉坐拜者，作《交門》之歌。"[1]此即是其證，可能班固作志時歌詞已不存，故未有錄者。由此看來，班固載錄《郊祀歌》十九章的情況和沈約《宋書》載錄《漢鼓吹鐃歌十八曲》時的情形是差不多的，基本上就是因作品失其用樂節次和創作年代，無奈而收其剩余總雜一處的。

六、《郊祀歌》十九章中的"兮"字問題

古今不少學者在研究《郊祀歌》十九章的句式時都曾發現，其中有很多篇章的句子如果加進一個"兮"字，即可還原成《楚辭》那種帶有"兮"字的句型，[2]於是學者中就有了兩種看法。一種以王先謙為代表，認為十九章中的句子原本是帶有"兮"字的，只是班固在載錄時把它省去了。另一種以顧炎武、梁啟超、陳鐘凡、容肇祖、蕭滌非及日本國青木正兒為代表，認為這種可還原性表明，十九章的這種句型乃因《楚辭》變化而來，是改造了《楚辭》的那種帶兮字的句型而形成的一種新句型。

此二種說法，愚以為先謙所說為確，這主要是先謙的看法有非常直接的文獻依據。《漢書》所載《天馬》二曲，其一云：

太一況，天馬下。霑赤汗，沫流赭。志俶儻，精權奇。籋浮雲，晻上馳。體容與，迣萬里，今安匹，龍為友。、

其二曰：

天馬徠，從西極，涉流沙，九夷服。天馬徠，出泉水，虎脊兩，化若鬼。天馬徠，歷無草，徑千里，循東道。天馬徠，執徐時，將搖舉，誰與期。天馬徠，開遠門，竦予身，逝昆侖。天馬徠，龍之媒，游閶闔，觀玉臺。

然《史記》所載《天馬》二曲卻是這樣的形制。其一曰：

太一貢兮天馬下，霑赤汗兮沫流赭，騁容與兮跇萬里，今安匹兮龍與友。

其二曰：

天馬来兮從西極，經萬里兮歸有德，承靈威兮降外國，涉流沙兮四夷服。

兩相對比，可以看出，《漢書》所載《天馬》二曲與《史記》所載《天馬》二曲相對應的句子確是刪去了 "兮"字。但是，《史記》所載《天馬》二曲明顯不完整，只能算是原作的一個節錄，所以光憑這一對比尚不足以說明問題。那么，《天馬》二曲原作中的其它句子是否也像這些句子一樣帶有"兮"字呢？刘勰云："朱馬以騷體製歌"，[3]已明確《天馬》二曲的體制是騷體。另外，酈道元在《水經注》卷二中曾摘有《天馬》歌中的另外兩句歌詞，曰："天馬來兮歷無草，逕千里兮循東道。"此正是《史記》所載《天馬》第二曲所缺的句子。這說明在劉勰和酈道元的時代，騷體的《天馬》歌可能還多有流傳，故劉勰能見其全篇，酈元能得《史記》所不載者。這就完全可以證明，原作《天馬》二曲的形制確實是每句都帶有

[1] 班固：《漢書》，北京：中華書局 1962 年版。
[2] 見王先謙《漢書補注》、蕭滌非《漢魏六朝樂府文學史》、鄭文《漢詩研究》。
[3] 劉勰撰、范文瀾注：《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社，1958 年版。

“兮”字的骚體，班固在載錄十九章時毫無疑問是動了手腳，刪去了其中的“兮”字。

不過，王先謙雖然發現了這一情況，他卻沒有進一步說明，班固在載錄《郊祀歌》十九章時為什麼要把句子中的“兮”字省去？這不能不說是一個極大的遺憾。考察《漢書》載錄作品的情形我們可以看到，其中被班固刪去“兮”的作品，實不止《郊祀歌》十九章一例，比如賈誼的《鵩鳥賦》，《史記》載錄時句中是均有“兮”字的，而《漢書》載錄時則盡去之。《漢書》而外，我們在近代出土的汉代文獻中還可以找到與之相同的實例，比如敦煌漢簡《風雨詩》，其辭曰：

日不顯目兮黑雲多，月不見視兮風非沙。
从恣蒙水成江河，周流灌注兮轉揚波。
壁柱顛倒更相加，天門俠小露彭池。
無因以上如之何，興章教誨兮誠難過。[①]

這是一首騷體詩，照理每句皆應有“兮”字，然其第三、五、六、七句無之，明顯為抄者所省。這些情況說明，在漢代抄錄作家作品時省去原作句子中的“兮”字已經不是一種偶然的現象了。《漢書》所載《天馬》二首和《鵩鳥賦》以及此篇《風雨詩》這樣隨便省去句子中的“兮”字，給人的感覺是抄錄者對騷體詩中是否有“兮”字似乎是已不太看重，仿佛去掉這個字是為了減少麻煩一樣。但是，令我們困惑的問題是，楚歌中的兮字雖然是虛字，沒有實際含義，然“兮”字乃楚歌音樂性的標誌，在音樂上有其獨特的意義，如此，抄錄者又怎麼可以隨便省去呢？我覺得很可能是這方面的原因造成的，當作為配樂歌詞存在時，楚歌中的“兮”字作為重要的音樂要素肯定是不能省去的，但是，當它離開音樂作為閱讀文本時，“兮”字顯然已失去了它的音樂意義，而人們在閱讀句子時又更多的是關注詩歌字面的意義而不是其音樂的意義，象“兮”字這樣只能表示音樂意義而不能表示事物意義的詞實際上已成了一個可有可無的符號，抄寫時去之又未嘗不可呢？“兮”字在閱讀文本中的這種可有可無的符號地位，我們從漢代一些鏡銘中對它的使用也可以體會得出來。比如《尚方博局四神紋鏡》（新莽）銘文：

上方作鏡真大巧，上有僊人不知老，渴飲玉泉饑食棗，浮由（游）天下敖四海佳兮。[②]

《尚方鑒銘一》：

尚方作鏡毋（毋）大傷，左龍右虎掌四旁，朱鳳玄武和陰陽，子孫備具居中央，長保二親樂富昌兮，宜侯王兮。

《尚方鑒銘四》：

尚方作鏡四夷服，多賀國家人民息，胡虜殄滅天下復，風雨時節五穀熟，長保二親子孫力，傳吉後世樂毋（毋）極兮。[③]

這些鏡銘並非樂歌，只是韻語，但是，尾句中卻不倫不類地加進了一個“兮”字，是出

[①] 見李零《簡帛古書與學術源流》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2004 年，頁 348。
[②] 朱劍心：《金石學》，北京：文物出版社，1981 年，頁 215。
[③] 梅鼎祚編：《東漢文紀》卷三十二，見文淵閣四庫全書，臺北商務印書館景印。

於文意或者句式的需要嗎？顯然不是，讀過的人可能都會有這樣的感覺，沒有了這個“兮”字，文句要流暢得多，加了這個兮字，反倒是破壞了原來韻語的味道。既然是這樣，這些鏡銘又為什麼偏要加進這麼一個看起來十分多餘的兮字呢？考古學家認為，這主要是有的鏡面太大，當初設計的鏡銘不能占滿其空間，加這樣的“兮”字是為了“補足布字不足的空缺”，[①]使得鏡的面目顯其完整。可見在漢人的眼裏，“兮”字在一般閱讀文本中是遠沒有它在楚歌中有地位的，這些鏡銘之所以用它，主要就是看中了它這種不表示任何事物意義的詞性特點，加在句子中雖說有畫蛇添足之嫌，但它並不會破壞句子的意思，為了保持銅鏡的美觀，用它來充當文字裝飾的補救角色是再合適不過了。瞭解了“兮”字在閱讀文本中的地位，我們也就可以理解《漢書》所載《郊祀歌》十九章為什么會省去句中的“兮”字了，十分清楚，作為歷史著作，《漢書》對讀者所要展示的《郊祀歌》十九章決不是一個包含諸多音樂元素的樂歌演出腳本，而是一個供人們案頭閱讀的文本，從這一目的出發，它就必須要剔除那些有礙於閱讀的不必要的音樂元素，其中的“兮”字被刪，就正是這個原因。實際上，在演出腳本轉換為閱讀文本的過程中，像騷體詩這樣被省去“兮”的並不是唯一的現象，顧頡剛先生就曾發現，樂詩曾經是可以簡化為徒詩的，比如曹操的《苦寒行》，《宋書·樂志》所載有六解，三十六句，句五字或三字，凡百六十八字。而《文選》所載此篇則不分解，只有二十句，句五字，凡百二十字，把作為和聲的疊字疊句盡去之。[②]二書所載為什么有這樣大的差異呢？道理很簡單，《宋書·樂志》要體現的是《苦寒行》樂詩的性質，所以必須保留其音樂要素。《文選》所要體現的是它的徒詩性質，注重的只是其字面含義，那些音樂上的要素諸如重唱和和聲之類這時反倒成了閱讀過程中的障礙，與其留之倒不如去之。頡剛先生的這一發現，無疑是對《郊祀歌》十九章何以會省去“兮”的一個最為有力的說明。

顧炎武、梁啟超、蕭滌非等認為《郊祀歌》十九章中之所以省去兮字，是改造了《楚辭》的那種帶兮字的句型而形成的一種新句型的結果，當然也有其依據，這就是《宋書·樂志》所載漢《相和歌》中《今有人》變《山鬼》而成篇的過程，他們認為這個過程見證了其演變痕跡。《今有人》詞曰：

> 今有人，山之阿，被服薜荔帶女蘿。既含睇，又宜笑，子戀慕予善窈窕。乘赤豹，從文狸，辛夷車駕結桂旗。被石蘭，帶杜衡，折芳拔荃遺所思。處幽室，終不見，天路險艱獨後來。表獨立，山之上，雲何容容而在下。杳冥冥，羌晝晦，東風飄飖神靈雨。風瑟瑟，木搜搜，思念公子徒以憂。

蕭滌非說：“凡《今有人》一篇中之三言句，皆從省去《山鬼》篇若干句中之‘兮’字而成者。”[③]至於其中的七言句，一則“代句中‘兮’字以實字者，如變‘被薜荔兮帶女蘿’、‘思公子兮徒離憂’而為‘被服薜荔帶女蘿’、‘思念公子徒以憂’之類是也。”[④]一則“省去句中羨出之‘兮’字者，如變‘東風飄飖兮神靈雨’而為‘東風飄飖神靈雨’之類是也。”[⑤]

[①] 孔祥星、劉一曼：《中國古代銅鏡》，北京：文物出版社，1984 年版，頁 69。
[②] 顧頡剛：《史林雜識初編》，北京：中華書局 1963 年，頁 279-280。
[③] 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》，北京：人民文學出版社，1984 年，頁 39。
[④] 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》，北京：人民文學出版社，1984 年，頁 40。
[⑤] 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》，北京：人民文學出版社，1984 年，頁 40。

蕭先生所描繪的《今有人》變《山鬼》的過程令人信服，但是，如果說這是改編者想用這樣一種辦法嘗試演變出一種新的句式，形成新的詩體，這就值得懷疑了。《宋書·樂志》顯示的情形是，在《山鬼》改編成《今有人》之后，實際上它已經被換上了另一個新的曲調《陌上桑》，而《陌上桑》又屬相和曲，這就等於把歌詞改編的最直接的原因透露了給我們，這就是《山鬼》之所以改編成《今有人》，句式出現這樣大的變化，主要是為了適合相和歌演唱的需要。《山鬼》是楚歌體，歌詞帶“兮”字是其明顯的特征，當作為楚歌曲演唱時，這個“兮”字自然是不能省去的，但是，當用相和曲來進行演唱時，舊時的帶“兮”字的楚歌句式就顯得很不合適，就必須對它進行改造。如何進行改造呢？這當然是用相和歌曲的句式來取代原來的楚歌曲句式。我們知道，相和歌詞的句式有兩個最為重要的特點，一是句中多無“兮”字，二是句式多呈雜言，一、二、三、四、五、六、七、八、九乃至十言都有。從改編后的《今有人》來看，它的確是符合了相和歌辭句式的這兩個特點，一是“兮”字全無，二是以三言、七言句式出之，由《山鬼》的整齊句式變為三、七雜言。其中最能說明問題的是“余處幽篁兮終不見天，路險艱兮獨後來”變“處幽室，終不見，天路險艱獨後來”這個過程，改編者不僅是省去這兩句的“兮”字，而且還將第一句的“余”字去掉，又把末一字“天”用作第二句的開頭，等於是把兩個句子打亂重新進行創作了，這樣的做法顯然就不是去句中之“兮”字或以實字代句中“兮”字這樣簡單，只能說明改編者出於歌唱的需要而不得不對原有的句子進行大刀闊斧的改造了。以上的分析表明，《今有人》變《山鬼》而成篇的過程本質上是一個由楚曲歌詞變相和歌辭的過程，而絕不是像人們所說的是一個由楚歌曲句式演化成一種新型句型的過程。所以，《今有人》變《山鬼》而成篇的例子是不能夠支持三、七言詩句是從《楚辭》句式蛻變而出的說法的，自然，它也就支持不了《郊祀歌》十九章的句型是從帶兮字的《楚辭》句型變化而來的說法。當然，直到今天，也仍然還有不少學者在堅持這種說法，不過，在堅持這種說法的同時，我們是否也還應該把一些與之相關的常識性的問題考慮進去呢。首先是，中國詩歌史上固然產生了帶有兮字的楚歌，但是同樣也產生過那種不帶兮字的歌詩，這些不帶兮字的詩歌有的在時間上更早於《楚辭》，比如《禮記·檀弓》所載之《成人歌》，荀卿的《成相辭》，其中就有三言、四言、七言、九言的句子，這說明我們的先民早就會造這樣的句子了。如果非要說三言或七言的句式是從《楚辭》句式蛻變出來，那我們對早於《楚辭》的歌詩中出現的這些不帶兮字的三、七言句又作何解釋？其次是，我們這樣一個以漢語為母語的民族，無論賢愚貴賤，恐怕是與生俱來就會使用三言、四言、五言、六言、七言、八言等各種句式來表達自己的思想和情感。既然我們本來就會造不帶兮字的各式句子，當需要用某一種句式形成新的詩體時又何必要待《楚辭》而后成呢？

朝鲜李滉与陶渊明诗之比较研究

（韩国）大邱catholic大学校 中语中文科　金周淳

Ⅰ. 序言

李滉（1501－1570），号退溪，字景浩，他是朝鲜著名的儒学大家，是哲学家，还是教育家。他是燕山君7年（1501）11月25日出生在庆尚北道安东郡陶山面兔溪洞进士李埴家中，是八子女中的小儿子。他羡慕陶渊明那种喜爱田园之乐、不喜仕途的高雅情趣，推崇陶渊明的致仕归田的方式。在告病还乡后，在故乡开设陶山书院，致力于培养后进。

李滉的孩提时代是在燕山君制造的戊午士祸（1498）和甲子士祸（1504）的余波尚未平息之际渡过的。青年时期又直接目睹乐己卯士祸（1519）。壮年时期则因为乙巳士祸（1545）的牵连，不仅眼睁睁地看着哥哥死在自己面前，而且自己也被削夺官职，经历了政治上的动荡。在这种恶劣的政治形势下，他出仕，隐退，反反复复多达20余次[①]。其隐退理由表面上是体弱多病，年迈老衰，以及自身缺乏才能等，但实际真正的原因是宦海沉浮，以及平素就喜欢自然的品性。

李滉在文学和哲学方面留下了很多作品。在他的文学作品中，有1600首诗，以《诗经》的“温柔敦厚”为主旨，除了醉心于陶渊明和杜甫的诗意外，还博采韦应物、白居易、欧阳修、苏轼、朱熹等诸家之所长，代表了朝鲜中期诗歌文学的高峰。

本论文从李滉的诗中筛选出与陶渊明有直接联系的诗，旨在考察李滉是以什么方式接受陶渊明的，并比较两人在诗文学和生活方面有哪些相似点和不同点。

Ⅱ. 陶渊明传略

陶渊明（365－427）是晋宋时代的著名诗人，宋代时更名为潜。字元亮，又称靖节先生。他出生在世代居官的名门望族，除家塾之外没有师从过什么老师，全凭自学成才，并在29岁那年当上江州的祭酒，此后在13年的政治生涯中经历了5次出仕[②]和隐退。

陶渊明所生活的年代是东晋和刘宋的交替期，分裂和混乱十分严重。对外与占据了北中国的五胡相对抗，对内频频发生农民起义和军阀内乱。值此乱世，残暴无道的刘裕起兵占领首都建康，在掌握实权后弑杀了哀帝，并幽禁了东晋的末代皇帝恭帝，非法夺取了王权，建立了宋朝。在社会秩序和名分已紊乱的政治环境下，已无法正常履行官职公务的陶渊明毅然

[①] 阿部吉雄：《李退溪的思想和行为（一）》，《退溪学报第21号》（汉城：退溪学研究院，1979），13页。

[②] 第一次出仕：29岁时当上了江州祭酒；第二次出仕：35岁时成为刘牢之的参军；第三次出仕：37岁时成为桓玄的幕下；第四次出仕：40岁时成为刘敬宣的参军；第五次出仕：41岁时当上了彭泽令。

辞去彭泽令，回归田园，以农事和诗酒度日，63 岁[①]那年悄然离开了人世。他所留下来的 126 首[②]田园诗成为中国田园诗的典范，被后代文人称为“古今隐逸诗人之宗”[③]，田园诗的开创者。

Ⅲ. 李滉与陶渊明的隐逸思想比较

李滉喜爱自然，这从他的诗句“我性爱山隐”[④]和“我本山野质，爱静不爱喧。”[⑤]中也可以品味得到。他天性喜欢隐逸和恬淡。这同陶渊明诗中所说的“性本爱丘山”[⑥]和“质性自然”[⑦]是相通的。两人的自然观都是《庄子·齐物论》中所说的“天地与我并生，万物与我为一。”他们的诗歌反映了自然与人二者合一的境地。

李滉幼时通过学习儒学便进一步认识到“知者乐水，仁者乐山。”[⑧]这使他更加喜欢自然。

> 吾以为欲知二乐之旨，当求仁智者之气象意思，欲求仁智者之气象意思，亦何以他求哉。反诸吾心，而得其实而已。苟吾心有仁智之实，充诸中而畅于外，则乐山乐水，不待切切然求，而自有其乐矣。今不知务此，而徒见其巍巍然苍苍然者，曰吾以是求仁者之乐。混混然滔滔然者，曰吾以是求智者之乐。吾恐其莽莽荡荡，愈求而愈不近矣。[⑨]

李滉利用隐逸生活的闲暇时间进行了大量的阅读。他的阅读态度如下文所述：

> 对案嘿坐，兢存研索，往往有会于心，辄复欣然忘食。其有不合者，资于丽泽，又不得，则发于愤悱，犹不敢强而通之。且置一边，时复拈出，虚心思绎，以竢其自解。[⑩]

这同陶渊明“好读书，不求甚解，每有会意，便欣然忘食。”[11]的读书态度相同。陶渊明并没有固定的老师，是通过自学领悟到学问之道理的。李滉也是如此，除了幼时受到过叔父的教诲，没有固定的老师，主要也是靠自己读书领悟学问之道理[12]，与渊明研究学问的态度

[①] 有关陶渊明的年龄，在颜延之的〈陶徵士诔〉，《宋书·隐逸传》，萧统的〈陶渊明传〉，《晋书·隐逸传》中都记载为 63 岁；《南史·隐逸传》里也记载陶渊明死于元嘉四年（西纪 427 年）。根据这些记录可以推知陶渊明出生于晋哀帝兴宁三年（西纪 365 年）。在朱子的《通鉴纲目》里也把陶渊明死亡的年代记录为元嘉四年，并特别注明‘晋徵士陶潜卒’，从而确认他的年龄为 63 岁。不过，在宋代张縯的〈陶靖节年谱辨正〉

[②] 方祖燊，《陶潜诗笺注校证论评》（台北：兰台书局，1977），21 页：“陶潜的诗旧说有一百五十首左右，盖后代俗本每将陶诗首卷的四言诗一首分作数首，如将命子诗分作十首，归鸟诗分作四首，这种分法是不大妥当的。现在依据丁福保陶诗笺注所收的，计算它的篇目，除去几首是他人的作品掺入之外，还有一百二十六首。其中除九首是四言诗外，其余均为五言。”

[③] 钟嵘，《诗品》。

[④] 退溪《守静》。

[⑤] 退溪《和陶集饮酒其五》。

[⑥] 陶渊明：《归园田居其一》。

[⑦] 陶渊明：《归去来辞序》。

[⑧]《论语·雍也篇》。

[⑨] 退溪《自省录·答权好文论乐山乐水》。

[⑩] 退溪：《陶山记》。

[11] 陶渊明：《五柳先生传》。

[12] 退溪：《言行录》：“尝曰：余自少至于学，而无师友启发之人，伥伥数十年，未知入头下工处，枉费心思，探索不置，或终夜静坐，未尝就枕，仍得心恙，废学者累年，若果得师友指示迷途，则岂至枉用心力而无得乎。”

一致。

李滉在下面的文字里记述了自己在辞官归田后，在田园悠闲度日的情景。

有时身体轻安，心神洒醒，俛仰宇宙，感慨系之，则拨书携筇而出，临轩翫塘，陟坛寻社，巡圃莳药，搜林撷芳，或坐石弄泉，登台望云。或矶上观鱼，筹中狎鸥，随意所适，逍遥徜徉，触目发兴，遇景成趣，至兴极而返。[1]

这段文字给我们的感觉是，李滉在再现陶渊明吟诵《归去来辞》在田园度日的身影。

另一方面，李滉在写给赵南冥（1501－1572）的信中表达了自己平素没有做官的念头，只想着在自然中钻研学问的心迹。

某自少徒有慕古之心，缘家贫亲老，亲旧强使之，由科第取利禄，某当时实无见识，辄为所动，偶名荐书，汩没尘埃，日有不暇，他商何说哉。其后病益深，又自度无所猷为于世，始乃回头住脚，益取古圣贤书而读之，于是惕然觉悟，欲追而改涂易铁，以收桑榆之景。乞身避位，抱负坟典而来投于故山之中，将以益求其所未至。庶几赖天之灵，万有一得于铢锢寸积之余，不至虚过此一生，此某十年以来之志愿，而圣恩含垢，虚名迫人，自癸卯至壬子，凡三退归，而三召还，以老病之精力，加不专之工程，如是而欲望其有成，不亦难乎。又郑惟一撰言行录云，先生本少宦情，又见时事有大机关，自癸卯始没退休之志。自是以后，虽屡被召还，常不久于朝云。[2]

李滉尽管心迹如此，但仍选择仕途，正如李德弘（1541－1596）所说的“家本清寒，箪瓢屡空，环睹肃然，不蔽风雨，人所难堪，而处之裕如。”[3]家境贫寒的影响很大。这同陶渊明的《五柳先生传》中描绘的“环堵萧然，不废风日，短褐穿结，箪瓢累空，晏如也。”的生活状况一样，与陶渊明在《归去来辞序》中表达的“余家贫，耕植不足以自给，幼稺盈室，瓶无储粟，生生所资，未见其术。亲故多劝余为长吏，脱然有怀。”和“于时风波未静，心惮远役，澎泽去家百里，公田之利，足以为酒，故便求之。及少日，眷然有归欤之情。”[4]的出仕观没什么分别。不过李滉也流露了在与其本性相左的仕途上彷徨的心态。

敝屡衣欲典，瓶粟行告竭。

宦情易成歇，乡心不可遏。[5]

最终李滉果断地中止了踌躇，回到田园，写下了下面的文字：

呜呼余之不幸晚生遐裔，朴陋无闻而顾于山林之间，夙知有可乐也。中年妄出世路，风埃颠倒，逆旅推迁，几不及自返而死也。其后年益老，病益深，行益踬，则世不我弃，而我不得不弃于世。乃始脱身樊笼投分农畝，而向之所谓山林之乐者，不期而当我之前矣。然则余乃今所以消积病豁幽忧，而晏然于穷老之域者，舍是将何求矣。[6]

这段文字披露了李滉很早就懂得山水的乐趣，只是由于官职所累，不能回到田园。一旦

---

[1] 退溪：《陶山杂咏并记》。
[2] 退溪：《与曹南冥书》。
[3] 退溪：《言行录》。
[4] 陶渊明：《归去来辞序》。
[5] 退溪：《岁季得乡书书怀》。
[6] 退溪：《陶山杂咏并记》。

回到了田园，就好比脱离了樊笼，喜悦之情溢于言表。我们感觉，这种心情同陶渊明在其《归去来辞》中吟咏的情趣是一致的。

李滉 45 岁时被任命为校书馆校理兼承文馆校理，但他没有接受，在故乡的境内吟诵的几首诗[①]中，我们选一首鉴赏一下。

长忆童时钓此间，卅年风月负尘寰。

我来识得溪山面，未必溪山识老颜。[②]

这首诗表达了李滉对过去 30 年仕途虚度年华后回归故里的感怀和不知道故乡的山水将会怎样欢迎自己的忐忑心情。上面“卅年风月负尘寰。”的诗句同陶渊明在归去来中感叹仕途虚度的惋惜之情的诗句“误落尘网中，一去三十年。”[③]是相通的。

李滉在写给奇大升（1527－1572）的信中写到：

士苟一立于朝，则皆为中钧之鱼，其刚肠疾恶者，多至于不免。依阿巽懦者，不过相戒为模稜容悦之态而已。……盖蛾之赴烛。人不当似之，立岩墙之下，以取覆压。[④]

这封信说明了由于士祸，当时朝政有志书生不能一展平生所学经世致用之学问的现状。正是这种政治现状使退溪萌生了隐退的念头。他的诗句“宦海多翻覆，宁忘赋遂初。”[⑤]表述了尽管多位国王不断授予其官职，但都不能改变他隐遁意志的理由。不过，尽管他直接间接地经历过这种政治波澜，但在 49 岁第一次辞官后，仍然屡次进出朝廷，用他自己的话说是“义安即踏之，可往亦可还。”表明自己的出处进退都是为了大义大节，因为这正体现了儒家的“天下有道则见，无道则隐”[⑥]的社会意识。李滉的这种社会意识在他隐退后就转换为对真理的探究和传授讲学，并体现在书院的创办中。他创办陶山书院的目的在他的诗句“大舜亲陶乐且安。渊明躬稼亦欢颜。圣贤心事吾何得？白首归来试考槃。”[⑦]中得到了清楚的说明。

除此之外，李滉的社会意识还体现在他致力于对《朱子书节要》的编辑和《启蒙传疑》的执笔，以及《宋季元明理学通录》等性理学书籍的著述上。在 60 岁时，同奇大升展开著名的四端七情的论辩，68 岁时为宣祖撰著《圣学十图》等事情上也得到了体现。

Ⅳ. 李滉对陶渊明诗的汲取借鉴

1. 对陶渊明人品的仰慕

李滉 14 岁时写的文章里有“好读书，虽稠人广坐，必向壁潜玩。爱渊明诗，慕其为人。”

[①] 退溪：《孤山，日洞，月明潭，寒粟潭，景岩，弥川长潭，白云洞，丹沙壁，川沙村》：“独游孤山至月明潭因并水循山而下晚抵退溪每得胜境即赋一绝凡九首。”
[②] 退溪：《弥川长潭》。
[③] 陶渊明：《田园闲居其一》。
[④] 李滉：《答奇明彦》。
[⑤] 退溪：《次韵答禹景善二首》。
[⑥]《论语・泰伯篇》。
[⑦] 退溪：《陶山书堂》。

[1]的文字，由此可以看出，退溪对陶渊明的诗和他的人品极为仰慕。

下面我们欣赏一下李滉的几首表达对渊明仰慕之情的诗歌。

卓哉柴桑翁，百世朝暮亲。

汤汤洪流中，惟子不迷津。[2]

在这首诗里，李滉盛赞陶渊明，无论世上如何风云变幻，他都不会迷茫，洁身自好，坚持自己的志节、操守。

闻昔浔阳归卧客，结庐人境每关门。

平生欢仰高风处，不要逃喧自绝喧。[3]

这首诗表达了退溪一生都将敬仰陶渊明断绝俗务，隐居田园，保持崇高品格的心境的崇敬心理。

卯金窃鼎势滔天，撷菊江城有此贤。

饿死首阳无乃隘，南山佳气更超然。[4]

李滉在这首诗里将宁肯饿死在首阳山也不食周朝食禄的伯夷和叔齐的隐遁，同悠然采菊超然隐遁的陶渊明进行了对比，表达了自己对后者更深的爱戴和仰慕之情。

此外，李滉在他的《山居四时各四吟共十六绝》中吟诵到“手把黄花坐忆陶”，表达了对陶渊明在菊花浓郁的香气之中吟诵“采菊东篱下，悠然见南山。”（《饮酒其五》）的那种隐遁生活的怀念。他在《和子中闲居二十咏》中吟诵的“栗里赋成真乐志”，指出了陶渊明的诗吟诵的是“真性情”。

2. 田园生活的情趣

梁朝昭明太子在《陶渊明传》中写道：

渊明不解音律，而蓄无弦琴一张，每酒适，辄抚弄以寄其意。

说陶渊明虽然不太懂音律，但每次喝酒时，都要弹奏无弦琴，想成为千古的知音。

李滉也同渊明一样，不懂音律，常以诗来寄托情怀。

老人素不解音律，而犹知厌闻世俗之乐，闲居养疾之余，凡有感于情性者，每发于诗。[5]

李滉写过与渊明的无弦琴相关联的诗。

知音世远弦无用，慕义人攀足亦尊。[6]

李滉在这首诗里认为，虽然世上没有人能借玄鹤琴通晓千古音律，但陶渊明却是借无弦琴达到这一境界的义人。不过，李滉在他的《和金彦遇二首》有“有弦无乃胜无弦？”的诗句，在这首诗的答注中说：“尝谓陶公无弦琴事，虽有高致，似未免崇虚打乖之病。”对陶渊明使用“无弦”之语，不免有些担心，不知渊明是否陷入了虚无主义。

---

[1] 退溪：《言行录》。
[2] 退溪：《和陶集饮酒二十首》。
[3] 退溪：《次韵金道盛三绝》。
[4] 退溪：《栗里归耕》。
[5] 退溪：《陶山十二曲跋文》。
[6] 退溪：《郑子中求题屏画八绝》。

李滉写过与渊明农耕相关联的诗：

大舜亲陶乐且安，渊明躬稼亦欢颜。

圣贤心事吾何得？白首归来试考槃。[①]

这首诗表达了自己也要像舜王和陶渊明以务农为乐那样，在归去来之后，亲自务农，与他们同享田园之乐的心情。

秋怀憀慄蕙兰腓，水落天空雁欲飞。

不系穷通忧与乐，何知今古是兼非。

天渊台迥闲吟坐，柞栎迁长带醉归。

但使渊明终老地，衣沾夕露愿无违。[②]

李滉在放弃艰险的仕途回到故乡尽享农耕之乐中，联想到陶渊明的致仕归田亲自务农的身影，写下了这首诗。这里所说的“何知今古是兼非”借用了陶渊明《归去来辞》中的“觉今是而昨非”的诗句；“衣沾夕露愿无违”模仿的是《归园田居其三》中的“衣沾不足惜，但使愿无违”。另外李滉的“始知当日归田客，夕露沾衣愿不违。”[③]则是陶渊明“衣沾不足惜，但使愿无违。”（《归园田居其三》）的变形。

梅、兰、菊、竹被称作“四君子”，是象征书生刚直节义的植物。陶渊明非常喜爱菊花，留下了相关的诗句。也留下了有关四季常青象征气节的“松”和“竹”的诗句。李滉则添加了陶渊明诗中没有提到过的“梅”，留下了 100 多首梅花诗[④]。陶渊明的诗中之所以没有有关梅的诗，是因为他所成长、活动的地域是四季气候温暖的南方，没有直接接触“梅”的机会。但是，李滉好像没有理解这一点。他在诗中写道：

松菊陶园与竹三，梅兄胡奈不同参？

我今并作风霜契，苦节清芬尽饱谙。[⑤]

对陶渊明未写喜爱梅花的诗表示遗憾。而且因为梅花在寒冷的雪花之中昂起软弱的花叶，散发的浓郁香气，比菊花更能沁人心脾，所以，李滉在四君子中特别喜欢梅花，写下了很多梅花诗。

李滉模仿陶渊明的《责子》[⑥]写下了下面的诗：

儿童岂如此，呼叫索梨栗。

床前有笔砚，长吟聊自述。（节录）[⑦]

这首诗是作者看到不懂事的孩子天真可爱相，通过一种诙谐的形式表达了自己对子女的爱。让人不禁联想到渊明的诗《和责子》。

我们看一下退溪另一首吟诵田园闲居的诗：

林间茅屋石间泉，闲爱秋风洒静便。

---

① 退溪：《陶山杂咏并记》。
② 退溪：《秋日游陶山夕归己未》。
③ 退溪：《山居四时各四吟共十六绝》。
④ 徐首生：《退溪诗书的特异性》《退溪学研究论丛 4》（大邱：庆北大学校退溪研究所，1997），222 页。
⑤ 退溪：《陶山杂咏》。
⑥ 陶渊明：《责子》：“通子垂九龄，但觅梨与栗。天运苟如此，且进杯中物。”（节录）
⑦ 退溪：《岁季得乡书书怀》。

易玩羲文一两卦，诗吟陶邵五三篇。

园容野鹿栖云宿，窗对沙禽向日眠。

不独身闲心亦泰，任从多病在人先。[①]

在这首诗里，李滉描写了田园的和平景象，诗人吟诵着陶渊明和邵康节歌咏田园的诗，看着野鹿和水鸟悠闲的身影，身心都变得轻松起来，对体弱多病也不再介怀。

3、饮酒诗之比较

萧统在其《陶渊明集序》中说，陶渊明的诗“篇篇有酒”[②]，陶渊明在他的《五柳先生传》中写到：

性嗜酒，家贫，不能常得，亲旧知其如此，或置酒而招之，造饮辄尽，期在必醉，曾不吝情去留。

这说明，陶渊明的生活和酒有着不可分割的关系，不醉不休便是他的饮酒观。

我们欣赏一下下面这首诗可以了解李滉饮酒观的诗。

逃入昏冥我不求，但师陶令为忘忧。

年荒可怕尘生甕，客至何妨葛唤篘。

月到天心应婉恋，风将花事故迟留。

可怜李白疏狂甚，枉诧同杯忆五侯。[③]

在这首诗里，李滉说他喝酒不是为了醉，而是为了忘忧。而且由于他平时身体就不好，他认为喝醉酒没有好处。这里提到的“忘忧”是借用陶渊明的《饮酒其七》中“泛此忘忧物，远我遗世情。”里的“忘忧物”，“葛唤篘”则受到了《宋书·陶潜传》“其酒熟，取头上葛巾漉酒毕，还复着之。”和《饮酒其二十》中的“若复不快饮，空负头上巾”的影响。

我们再看一下与陶渊明饮酒诗相关的退溪的其他诗。

东陇上翠微，九日携壶酒。

却胜陶渊明，菊花空满手。[④]

这首诗是李滉独自在重阳节登上东陇的翠微，喝下菊花酒后乘兴写下的，明显优于渊明的饮酒乐。

另外，李滉还写下了和答渊明《饮酒其二十首》的诗《和陶集饮酒二十首》。对这些诗，借用丁奎福的话，“只是在形式上是和陶渊明《饮酒其二十首》的韵，在内容中，虽然有类似之处，但实际上可以说完全不同。如果说有什么共通之处，那就是从不合理的世俗回归可爱的自然和隐居饮酒。”[⑤]张基槿则评论道：“这些诗中，抒发饮酒境地的诗一共不过 6 首，其中积极地欣赏醉的境界的诗只有一首，余下的不是借酒消愁，就是通过酒回想故人等。”[⑥]

李滉在他的《和陶集饮酒其一》中写道：“无酒苦无悰，有酒斯饮之。”酒给日常生活带

[①] 退溪：《和子中闲居十二咏·爱闲》

[②] 萧统《陶渊明集序》：“有疑陶渊明之诗，篇篇有酒，吾观其意不在酒，亦寄酒为迹也。”

[③] 退溪：《和子中闲居二十咏》。

[④] 退溪：《陶山杂咏》。

[⑤] 丁奎福：《退溪文学与陶渊明》，《退溪学研究》（汉城，檀国大学校，1995），120 页。

[⑥] 张基槿：《〈和陶饮酒二十首〉中出现的东坡和退溪的情趣》，《葛云文璇奎博士华甲纪念论文集》（光州，全南大学校出版部，1985），50 页。

来了乐趣。在《和陶集饮酒其十二》中写道："此时忘忧物，吾亦可已之。"李滉说，只要酒之外还有其他可以排解心迹的媒介，那么可以断酒。这同陶渊明在《止酒》诗中所表现的酒是戒不了的谐谑表现是相通的。

李滉在《和陶集移居韵二首》中吟道："独酌一杯酒，闲咏陶韦诗。逍遥林涧下，旷然心乐之。"一面喝酒，一面吟咏陶渊明的诗，心胸豁然开朗，可以说其乐融融。

4、桃花源的世界

《桃花源诗并记》是陶渊明的代表作。作者以现实生活为基础，用寓言的手法，虚构了一个人人劳动，自耕自食，没有剥削，没有压迫，"虽有父子无君臣"的理想社会。这是当时现实生活的折光反映，是广大人民的愿望。渊明之所以把桃花源写得那样美好，令人神往，是要用桃花源这面镜子照出当时社会的黑暗丑恶，是要用理想的社会来否定现实的社会。这篇诗文不仅思想性强，而且艺术性很高，线索清楚，结构完整，言语朴素生动，富于形象性。

李滉在清凉山逗留期间，还用朝鲜语写过吟诵桃花源的情况。

六六清凉奇又奇，仙斯吾与白鸥为。

鸥能有信桃耶未，花莫漏春渔子知。[1]

在这首诗里，李滉虽然利用渊明在《桃花源记》中出现的"桃花""渔舟子"为素材，构画了清凉山美丽、巧妙的情景，但另一方面，也隐含着清凉山的情景不比渊明描写的"武陵桃源"差的意思。

5、一致的皈依自然观

"无常"指的是没有持久性，源自佛家用语。陶渊明感觉不可避免的死无常，并写下了下面这首《挽歌诗》。

有生必有死，早终非命促。

昨暮同为人，今旦在鬼录。

魂气散为之？枯形寄空木。

娇儿索父啼，良友抚我哭。

得失不复知，是非安能觉？

千秋万岁后，谁知荣与辱？

但恨在世时，饮酒不得足。[2]

这首诗是陶渊明在生前为自己写的挽歌。他嘲笑为了得失、是非、荣辱等而奔波劳碌的人，他的遗憾是人生在世不能尽情畅饮。他在吟诵解脱死亡的"人生似幻化，终当归空无"（《归园田居其四》）、"吾生梦幻间，何事绁尘羁"（《饮酒其八》）及"衔戢知何谢，冥报以相贻"（《乞食》）等诗句时用上了"空无"、"梦幻"、"冥报"之类的词语，不乏老庄和佛教的色彩。他在弥留之际写的《自祭文》中说"陶子将辞逆旅之馆，永归于本宅"，要把自己的肉身交给大自然。不过，对死后的灵魂不灭观，他在《连雨独饮》中咏道"世间有松乔，于今定何闻"对死后世界表示了怀疑。这种思想在退溪的诗中也找得到。

---

[1] 原来是用朝鲜语表记的，后来李家源译成汉语。

[2] 陶渊明：《挽歌诗其一》。

人生如朝露，羲驭不停驱。

手中绿绮琴，弦绝悲有余。

独有杯中物，时时慰索居。[1]

李滉在这首诗里表明自己是用“无弦琴”、“杯中物（酒）”排解对虚无的人生无常的感慨。

李滉还有对人生无常感悟更深刻的诗。

离合正如尘起陌，古今犹似泽藏山。[2]

这首诗与陶渊明吟诵人生无常的：

人生无根蒂，飘如陌上尘。

分散随风转，此已非常身。[3]

是相通的。

我思古人，实获我心

宁知来世，不获今兮

忧中有乐，乐中有忧

乘化归尽，复何求兮。[4]

这首诗是李滉借用渊明弥留之际撰写的《自祭文》的形式写下的《自碑文》。第一段“我思古人，实获我心”说明自己的是非题平素所仰慕的陶渊明或朱子是一致的。第二段的“宁知来者，不获今兮”这表达的是孔子所说的“未知生，焉知死”[5]。第三段“忧中有乐，乐中有忧”和第四段“乘化归尽，复何求兮”仿效的是陶渊明《归去来辞》中的“聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑”。

此外，李滉在他的“岂不知彼荣，虚名难久持。”（《和陶集饮酒其一》），“白云在空谷，无心天上飞。”（《和陶集饮酒其四》），“万物各自得，玄化妙无常。”（《和陶集饮酒其九》）等诗句中，使用了“虚名”、“白云”、“玄化”等词语，还吟诵过“身死道长鸣”（《和陶集饮酒其七》），由此可以看出，李滉吸收了玄学和老庄思想；看到他的“陶然形迹忘，况复婴尘羁。”（《和陶集饮酒其八》），又觉得他沉迷佛教思想；不过，从他在《和陶集饮酒其三》中写的“此道即裘褐”看，李滉主张的道就是渊明主张的儒家的“固穷节”，他的死后观着眼的不是老庄和佛教的永恒不灭或轮回观，而是儒家的现实观，这些都与陶渊明的思想是一致的。

Ⅴ,结语

通过我们前面对李滉受陶渊明影响的部分诗作所作的分析、比较，我们可以发现两人之间有以下相似点和相异点。

---

[1] 退溪：《和陶集饮酒其十》。

[2] 退溪：《马山次闵景说韵》。

[3] 陶渊明：《杂诗其一》。

[4] 退溪：《自碑文》。

[5]《论语·先进篇》

1、 李滉和陶渊明都生活在政治混乱时期，从孩提时代喜爱自然，两人的自然观都出自《庄子·齐物论》中的“天地与我并生，万物与我为一”，在他们的诗中就体现了自然和人合二而一的境地。

2、 李滉自幼就仰慕渊明的人品，羡慕他的生活，所以，他的诗中借用了陶渊明的专用的诗语，并且留下了和答诗《和陶集饮酒二十首》和《和子中间居二十咏》。

3、 两人都以花草为题材，陶渊明留下了喜爱菊花的诗，李滉除了菊花，还特别喜欢梅花，留下了 100 余首梅花诗，这表现了读书人的气节和操守。

4、 陶渊明致仕归田后，终日逍遥在诗、酒和农事中。而李滉在此外，还撰著有关性理学方面的书籍，开设陶山书院，致力于培养后进。这是在陶渊明那里找寻不到的不同的社会意识。

5、 两人的出仕和隐退都是出于儒家思想的“天下有道则见，无道则隐”[①]，并不像竹林七贤那样深受玄学和老庄思想的深刻影响，陷入颓废之中。

6、 陶渊明的诗篇中饮酒诗很多，几乎达到了“篇篇有酒”的程度，他的酒量很大，喝起酒来总是一醉方休。而李滉的饮酒诗不像陶渊明那样多，由于健康原因，他的酒量也不大，喝起酒来也不追求必醉的境界。不过，两人在感慨社会的不协调和人生无常时，都靠饮酒来排解，这点是一致的。

7、 陶渊明在弥留之际写下《自祭文》，李滉写下《自碑文》，表达了皈依自然的心愿。这并不是老庄和佛教思想的皈依，而是彻底的儒家追求的皈依自然，在这一点上，两人的思想也是一致的。

[①] 《论语·泰伯篇》

陶淵明的文學史地位新論

南京大學中文系　張伯偉

引言

如果我們說，迄今為止，陶淵明的文學史地位尚未得到確切的說明，此言一出，恐怕不是被當作非常可怪之論，也難免有嘩眾取寵之嫌。對於陶淵明在文學史上的評價，如果從鍾嶸《詩品》開始計算的話，差不多經歷了一千五百年的時間。即便以現代學術眼光考察陶淵明，也將近有一個世紀。略去汗牛充棟的中外單篇論文和研究專著，中國文學史的著作，至今已達數以千計之多。陶淵明的文學史地位，幾乎已經成為一種常識，而在各種文學史的著作或教科書中以大同小異的方式固定下來。對於有較好文學素養的學生來說，這個問題的答案甚至是可以脱口而出的。如此說來，這種老生常談的題目，豈有絲毫"新論"可言？

現代學者論及陶淵明的文學史地位，主要有以下數端，其源頭可追溯至鍾嶸《詩品》：一是開創了田園詩風。這個評價從鍾嶸時代的"田家語"之譏演變而來，成為一種正面的肯定[①]。然而魏晉以下的詩人，擅長某一題材的詩人比比皆是，即如葉夢得所指出："魏晉間人詩，大抵專工一體，如侍宴、從軍之類。"(《石林詩話》)此後如詠史、游仙、山水、詠物乃至摹擬，甚至有"一集"僅"一題"者[②]，"田園"豈足以顯示陶淵明超邁時流的貢獻。二是具備了以"沖澹"為主的風格。鍾嶸不滿於時人僅以"田家語"論陶，乃舉陶詩"風華清靡"之句為證，宋人更概括為"質而實綺，癯而實腴"(蘇軾《與蘇轍書》)。就算再加上朱熹所指出的"豪放"，在《二十四詩品》中，也僅僅是眾多並列風格中的一二品，真能概括陶淵明的文學成就嗎？三是隱逸文化的代表。這來自於鍾嶸"古今隱逸詩人之宗也"的評價而更加推演。陶淵明在當時以及後來相當一段時期內，是以一個隱士的形象為人所熟悉的。他雖然一人而入三傳，但無論是《宋書》、《晉書》還是《南史》，都把他歸入了《隱逸傳》中。顏延之的《陶徵士誄》和蕭統的《陶淵明傳》，也是極力塑造了一個隱士的形象。作為中國文化史上隱逸文化的代表，陶淵明是當之無愧的。但以此作為他在文學史上的貢獻，未免有些重心偏離。因此，以上種種儘管在不同方面和不同程度上對陶淵明的地位作出了評價，但坦率地說，這些意見並未能抓住文學史的核心命題，其結論因而也是不完善和不透徹的，實有"新論"之必要。

二、從中國文學批評傳統看文學史的核心命題

[①] 由負面意見轉為正面肯定，似從宋代開始，梅堯臣《以近詩贄尚書晏相公，忽有酬贈之什，稱之甚過，不敢輒有所敘，謹依韻綴前日坐末教誨之言以和》云："寧從陶令野（公曰：'彭澤多野逸田舍之語'），不取孟郊新（公曰：'郊詩有五言一句全用新字'）。"(《宛陵集》卷二十八)

[②] 汪師韓《詩學纂聞・詩集》云："詩有一人之集止一題者，阮步兵集四言十三篇，五言八十篇，其題皆曰《詠懷》；應休璉詩八卷，總謂之《百一》，李夔亦有《百一詩集》二卷。"《清詩話》，上海古籍出版社，1978年版，頁442。

甚麽是文學史的核心命題？簡言之，即決定某個作家在文學史上地位的最重要的因素構成了其核心命題。在中國文學批評傳統中，最能體現文學史意義的批評方法，就是“推源溯流”法。我曾經對這一傳統批評方法作了如下定義：

批評家在考察一個時代的作家、作品時，將他們放在歷史發展的前後聯繫，亦即文學傳統中予以衡量、評價，就是這裏所說的“推源溯流”法。[①]

我也對這一方法的構成作了如下說明：

淵源論——推溯詩人的淵源所自；文本論——考察詩人及其作品的特色；比較論——在縱橫關係中確定某一詩人的地位。這三個部分就構成了“推源溯流”法。[②]

我還認為，這一方法在鍾嶸《詩品》中得到最為系統而典型的使用，體現了“推源溯流”法的基本特徵。那麽，在中國文學批評傳統中，甚麽是文學史的核心命題呢？簡言之即“文體”，亦可略稱為“體”。錢謙益《與遵王書》指出：“古人論詩，研究體源。鍾記室謂李陵出於《楚辭》，陳王出於《國風》，劉楨出於《古詩》，王粲出於李陵，莫不應若宫商，辨如蒼素。”（《有學集》卷三十七）“體源”即文體之淵源。《詩品》曾就其評論的三十六家作品，一一追溯其淵源所自，如其評“古詩”云：“其體源出於《國風》。”直接標明“體”字，其後則省略，而用“其源出於《國風》”或“其源出於《楚辭》”等句式表達，考察的還是“體”。在具體的批評實踐中，他同樣重視“文體”。如評張協“文體華淨”，評郭璞之作與潘岳“文體相輝”，評袁宏《詠史》“文體未遒”，評張融“有乖文體”，評王巾等人“文體剿淨”。對沈約的評論，則主張不僅要聽其言——“察其餘論”，更重要的是觀其作——“詳其文體”。毫不奇怪，鍾嶸在評論陶淵明的时候，也指出了其“文體省淨”的特徵。所以說，就中國文學批評傳統來看，“文體”是文學史的核心命題。

這裏有必要對中國文學批評術語之一的“文體”略作詮釋。徐復觀先生指出：“自曹丕以迄六朝，一談到‘文體’，所指的都是文學中的藝術的形相性。”[③]我基本上贊成這一意見，只是還需要作進一步申論。說“基本上”，是因為徐先生所談論的範圍是“自曹丕以迄六朝”，所以將作品的類別（如詩、賦、序、記等）完全排斥在這一術語的蘊涵之外，而在當時，特别是唐代以後，作品的類别是包含在這一術語之内的。“形相”指的是相貌形狀，也可以說是樣式。中國文化以人性論為核心，因此，討論文學，也常常以人體的各個部位作比。如《文心雕龍・附會》云：

夫才量學文，宜正體製。必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宫商為聲氣。然後品藻玄黄，摛振金玉，獻可替否，以裁厥中。

又如《顔氏家訓・名實》云：

文章當以理致為心腎，氣調為筋骨，事義為皮膚，華麗為冠冕。

在以上兩則資料中，無論是“情志”、“事義”、“辭采”或“宫商”，還是“理致”、“氣調”、

[①] 《中國古代文學批評方法研究》，中華書局，2002年版，頁104—105。

[②] 同上，頁155。

[③] 《文心雕龍的文體論》，載《中國文學論集》，頁8。臺灣學生書局，1982年版。又王運熙《中國古代文論中的“體”》一文對此問題亦有所辨析，載《中國古代文論管窺》。齊魯書社，1987年版。

“事義”或“華麗”，都是構成文學的重要組成部分，因此可以用“神明”、“骨髓”、“肌膚”和“聲氣”，或者是“心腎”、“筋骨”、“皮膚”和“冠冕”等人體的各個部位來形容，各個部位的彙總即為人體，因此就以“體”、“文體”或“體製”來表示文學的總的相貌或樣式。也有專論某一體裁者，如唐人《賦譜》云：

> 凡賦體分段，各有所歸。……至今新體，分為四段：初三、四對約卅字為頭，次三對約卌字為項，次二百餘字為腹，最末約卌字為尾。就腹中更分為五：初約卌字為胸，次約卌字為上腹，次約卌字為中腹，次約卌字為下腹，次約卌字為腰。

所謂“新體”，即與古賦相對而言的新的樣式，“頭”、“項”、“腹”、“尾”，以及更為細化的“胸”、“上腹”、“中腹”、“下腹”及“腰”是構成人體的各個部位，總合而言就是“體”。離開了這些因素，就無法構成人體。但反過來說，若沒有“體”，這些部位也無所安置。推之以論文學，“情志”、“事義”、“辭采”、“宮商”都是構成文學的重要因素，而最後所完成的必定是整全的、綜合的一體，也就是“文體”。人無體不成其為人，文無體也不成其為文。以文體為中心，就形成了一個概念體系。各種概念，只有置於這個體系之中，才能得到切實而有效的解釋。因此，“文體”乃成為中國文學批評中的核心命題。如果要使這一術語對應於西方文論，則一近似於“風格”（style），又一近似於“體裁”（genre）。其特色是綜合了二者，是文學性的集中體現。

獨特的風格是一個文學家在創作上成熟的標誌。從文學史的角度去研究藝術風格，在中國文學批評傳統中至少關注到以下兩個方面：其一，風格是描寫手段和表現手段的總合，是描寫手段和表現手段的體系，它是作為顯示藝術內容統一性的完整的形式而出現的。其二，作家的風格是“風格潮流”（即思潮）的個別表現，兩者之間在多數情況下是順應的，但也有不一致的乃至對立的。嚴羽在《滄浪詩話·詩體》中所列舉的，有“以時而論”的建安體、黃初體、正始體、太康體等，也有“以人而論”的蘇李體、曹劉體、陶體、謝體等。前者可以說是“風格潮流”，後者則是“個人風格”。中國傳統文學批評的“推源溯流”法，在其實際運用中可區分為字句、風格、詩派、變革等四種類型，但作為這一方法的核心，應該是“風格”，它是統攝其它三類的。“字句”是風格在描寫和表現方面的基本因素；“詩派”是由個人風格擴展到共同風格；“變革”則是要以一種更好的風格去反對或替代另一種不夠好的風格，即“別裁偽體”，正本清源。“體”的含義，從抽象性意義上講近似於風格，從具體方面看，則包含了形成風格的諸種要素，即文學的描寫手段和表現手段。抽象性的“體”，只有在經過了對作品的具體考察，從豐富的形成風格的諸要素再回到抽象，才是有意義的，否則便流於空洞。“推源溯流”法的運用，一是要從描寫手段和表現手段上考察文學家在風格形成上的聯繫，二是要在整體風格中把握個體風格，三是要通過縱向的聯繫和橫向的比較，最終確立一個作家的文學史地位。

在中國文學批評傳統中，雖然也用到“格”或“風格”的術語[①]，劉熙載《藝概·詩概》

[①] 劉若愚（James Liu）在其《中國文學理論》一書中曾以西方文學批評術語解釋了“格”的概念。他指出：“在此譯為‘formal style’的‘格’這個字，或單獨使用，或用於雙音節複合詞，以表示各種不同的概念：單獨使用，或用於‘風格’和‘氣格’這種複合詞中，通常意指‘風格’（style），尤其是當用以指形式的風

說“鍾嶸謂越石詩出於王粲，以格言耳”，就是以“格”替代“體”來描述鍾嶸的“推源溯流”，不過更為廣泛的還是使用“文體”的概念。人體有林林總總之異，文體也有形形色色之別，而且它們同樣都來自於人的不同“才性”。《文心雕龍・體性》云：“才性異區，文體繁詭。辭為膚根，志實骨髓。”人有各種不同的才能稟賦，因而就有不同的“文體”。因此在批評實踐中，首先应该考察一個文學家的創作是否成“體”，其文體的形成有何淵源，即“研究體源”。但文學史的任務不僅在於揭示一个文學家的創作淵源和獨特面貌，而且還應該確立其在歷史上所佔有的位置，這是通過與其他文學家以及時代風氣的比較中得出的。鍾嶸在《詩品》中列舉了從陸機到顏延之的諸家批評論著，毫不客氣地指出其通病——“皆就談文體，而不顯優劣”。所以，文學史的任務，最終還是要“顯優劣”，對文學家在歷史上的序列有所定位。也正由於此，“推源溯流”法所展現的以“文體”為核心的批評原則，就不僅是“歷史的”，同時也是“審美的”。

三、鍾嶸及歷代評陶之檢討

如上所述，現代學者對陶淵明的評價，往往可以在鍾嶸《詩品》中找到源頭。因此，對鍾嶸評陶之得失，就有必要作一番檢討，並釐清後世評陶的主流。然而形成反諷的是，如果將從唐代開始對《詩品》的詬病作一瀏覽，不難發現，鍾嶸對陶淵明的評論可能受到了最多的責難。集中在兩個問題：一是對陶詩淵源的追溯，所謂“其源出於應璩”；二是對陶詩的文學史定位，即置之中品[①]。作一個不很準確的區分，前者偏於“歷史的”，後者偏於“審美的”。這兩個具體問題不是本文關注的重點，以下只是概括一下我的意見。

關於陶詩源出於應璩，古人和現代學者都有過不少討論[②]。我認為鍾嶸的意見不是没有道理的。陶淵明的詩根據內容來看，大致可以劃分為三類，即田園詩、諷刺詩和詠懷詩。從淵源上看，諷刺詩與應璩關係密切[③]；詠懷詩則與左思有些淵源（故鍾有“又協左思風力”之評）。在當時人看來，田園詩最能代表陶淵明的文學面目。而即便在其田園詩中，也往往可以看到應璩的影子（詳見下節）。

至於列其詩於中品，在宋代以下的人看來，實在是委屈了陶淵明。但如果回到南朝的語境中，當時人多把他看成一個隱士而非詩人，史書和傳記所突顯的是這樣，《文選》收錄的也是反映他隱居生活的作品，《文心雕龍》對他隻字不提，似乎完全不在其觀察之列。這樣說來，陶詩之位於中品，豈但不是受到了貶低，甚至可以說是被大大提升了。

上文言及，文體有“以人而論”者，也有“以時而論”者，前者是個人風格，後者屬

格，可是在其他複合詞像‘格律’和‘格調’中，它意指‘形式’（form）或‘韻律規則’（prosodic rules）。同時，這個詞也含有‘標準’（stangard）的意思。”杜國清譯，臺灣聯經出版公司，1981 年版，頁 188。

① 參見張伯偉《鍾嶸詩品集評》，載《鍾嶸詩品研究》，南京大學出版社，1999 年第二版，頁 300—308。

② 以現代學者而言，如逯欽立《鍾嶸<詩品>叢考》（載《漢魏六朝文學論集》陝西人民出版社，1984 年版）、王運熙《鍾嶸<詩品>陶詩源出應璩解》（載《漢魏六朝唐代文學論叢》，上海古籍出版社，1981 年版）、袁行霈《鍾嶸<詩品>陶詩源出應璩說辨析》（載《陶淵明研究》，北京大學出版社，1997 年版），對此問題皆有所辨析。

③ 關於應璩的詩，參見張伯偉《應璩詩論略》，原載《中州學刊》1987 年第五期。後略作增補收入《中國詩學研究》。遼海出版社，2000 年版。

風格潮流。兩者之間的關係，並不總是順應的。文學家注重新創，所謂“若無新變，不可代雄”(《南齊書·文學傳論》)，當文學家的新創與批評家既定的觀念發生不諧和乃至衝突的時候，會出現甚麼情況呢？南齊永明年間的張融在《門律自序》中說：

> 吾文章之體，多為世人所驚。……夫文豈有常體，但以有體為常，政當使常有其體。(《南齊書·張融傳》)

從理論上講，“以有體為常”是強調規範，“文豈有常體”是強調個性，而“常有其體”則揭示了規範的普遍性；文無“常體”，是要以新的“體”打破舊的規範，這似乎也無可厚非。但在創作實際中，強調文無“常體”，就可能導致“不成一體”的結果。張融以其“無師無友，不文不句”，使得其文章“屬辭多出，比事不羈，不阡不陌，非途非路”，以致“變而屢奇”[①]。文體的“屢變”，結果不是形成了一種新的“文體”，而是成為文體上的“變色龍”。鍾嶸評他的詩“有乖文體”，也就是“不成一體”的意思。所以，刻意求新、求變，實際上是在“影響的焦慮”作用下的躁動，是一種不成熟的表現。陶淵明的創作與當時的文壇主流也是格格不入的，但他形成了“陶淵明體”，因而能夠得到有見識的批評家的肯定。

在文體的淵源以外，鍾嶸對陶淵明的評論，還有兩個方面。一是文體特色：

> 文體省浄，殆無長語。篤意真古，辭興婉愜。……古今隱逸詩人之宗也。

另一是人格品德：

> 每觀其文，想其人德。

在鍾嶸看來，“陶淵明體”的最大特色就是“省淨”，即沒有任何多餘的修飾，擺脫了一切的矯揉造作，是屹立於天壤古今之間真實的人格世界的展示。而這個“真”其實並不單一，作品中狀溢眼前的“辭”和意在言外的“興”能夠和婉愜當的融合為一，在平淡的表象下有著深刻的蘊涵，即蘇軾所說的“質而實綺，癯而實腴”。而這樣的“文體”，也就必然貫通於作者的人格品德。如果說，這句話所涉及到的是道德批評，那麼，在鍾嶸的整體批評中，其所佔的比重並不多，主要的還是審美批評。如果後人能夠繼續在描寫手段和表現手段方面充實對“陶淵明體”的研究，則其文學史地位或許早就可以得到真實而確切的說明。可惜的是，後代批評家沿承的主要是另外一個傳統。

在南朝時代，提到陶淵明，人們首先聯想起來的往往是“隱士”的形象，言及文學，則往往從其人品之高引申出對其文學價值的肯定。顏延之《陶徵士誄》最早論及其文學：

> 弱不好弄，長實素心。學非稱師，文取指達。……賦詩歸來，高蹈獨善。亦既超曠，無適非心。(《文選》卷五十七)

“文取指達”來自於他無所雕飾的“素心”，“賦詩歸來”表現的是其“高蹈獨善”的操守。蕭統是第一個編輯陶淵明文集的人，其《陶淵明集序》開篇即云：

> 夫自衒自媒者，士女之醜行；不忮不求者，明達之用心。是以聖人韜光，賢人遁世。

[①] 案：張融不僅在文學上如此，在書法和繪畫也具有這樣的作風。《南史·張融傳》載：“融善草書，常自美其能。帝曰：‘卿書殊有骨力，但恨無二王法。’答曰：‘非恨臣無二王法，亦恨二王無臣法。’” 謝赫《古畫品錄》評其畫云：“意思橫逸，動筆新奇。師心獨見，鄙於綜采。變巧不竭，若環之無端。”

（《昭明太子集》卷五）

直揭隱遁主題。接下去評論其文章，有一個高度卻籠統的評價：

> 其文章不群，詞采精拔，跌蕩昭章，獨超衆類，抑揚爽朗，莫之與京。

強調其與眾不同，無人堪比，但很快又轉到其人格品德，“愛其文”而“想其德”：

> 加以貞志不休，安道苦節，不以躬耕為恥，不以無財為病，自非大賢篤志，與道污隆，孰能如此者乎？余素愛其文，不能釋手，尚想其德，恨不同時。

最後論到陶淵明文章的功能，簡直可當道德教科書：

> 常謂有能讀淵明之文者，馳競之情遣，鄙吝之意祛，貪夫可以廉，懦夫可以立。豈止仁義可蹈，爵禄可辭。

北朝陽休之在蕭統的基礎上重編陶集，其《陶集序錄》云：

> 余覽陶潛之文，辭采雖未優，而往往有奇絶異語，放逸之致，棲托仍高。

不僅突出其“放逸之致，棲托仍高”，而且直接指出其“辭采未優”，豈止是文德合一，簡直是重德輕文了。在陶淵明去世約一百五十年間，類似的評論連篇累牘，形成了以道德人品為主評價其文學的指標，並且挾以編纂文集的強勢姿態，形成了一股批評主流。而這一主流，顯然存在著較大的偏失。

眾所周知，陶淵明的文學地位是到了北宋，特別是經過蘇軾的表彰才得到普遍認可，成為宋代文學的典範之一。而宋人對於文學典範的選擇，恰恰是綜合人品與文品兩者的。這當然與宋代文學思想強調“文以載道”有關，使道德與藝術合流的趨向越來越明顯。因此，宋人之評陶，也就必然合上了以人品衡量文學的傳統之轍。陶淵明對於宋人來說，最有吸引力之處是其人格上的脱俗和藝術上的平淡。陶淵明說自己“少無適俗韻，性本愛丘山”（《歸園田居》），又說“詩書敦所好，林園無俗情”（《辛丑歲七月赴假還江陵夜行途中》）。然則何謂俗？何謂雅？從表面上看，陶淵明所寫多為俗事，可宋人偏不以為俗，反以為雅。這裏，關鍵是人品的高低。人品高，其自然流露出來的文學不管寫什麼、怎麼寫，無一非雅。黄庭堅《題意可詩後》云：

> 若以法言觀，無俗不真；若以世眼觀，無真不俗。淵明之詩，要當與一丘一壑者共之耳。

蘇軾指出：

> 陶淵明欲仕則仕，不以求之為嫌；欲隱則隱，不以去之為高。飢則扣門而乞食，飽則雞黍以迎客。古今賢之，貴其真也。（《苕溪漁隱叢話》前集卷三）

有這樣的品格，則其文學一定是雅而不俗的。所謂“陶淵明意不在詩，詩以寄其意耳”（同上），“淵明直寄焉耳”（《山谷題跋》卷七）。“淵明不為詩，寫其胸中之妙爾。”（《後山詩話》）蘇軾說：“吾於淵明，豈獨好其詩哉？如其為人，實有感焉。”（《與蘇轍書》）如果說，“文體”所代表的是藝術風格的話，則宋人的討論重心放在了風格與人品的架構之中。而構成風格的描寫手段和表現手段，即“文體”的另一面意義卻被擱置了。作為宋代文學的典範之一，陶淵明的文學史地位在時人心目中似乎很高，陳善《捫蝨新話》

上集卷一“文章以氣韻为主”條指出：“乍讀淵明詩，頗似枯淡，久久有味。東坡晚年酷好之，謂李、杜不及也。此無他，韻勝而已。”宋人在藝術上追求“韻勝”，即意在言外的美學效果，有上述評價也毫不奇怪。但“韻勝”的含義實已見於鍾嶸的“辭興婉愜”之評，很難說有多少發明。而“李、杜不及”云云，實在只是一句空洞的高調。古代文人的讀書態度，大概可以用“開卷有得，便欣然忘食”（借用陶淵明《與子儼等疏》語）來描述，這些評論也有其自身的價值，本無可厚非。但百年以來的文學史研究，經歷了現代學術精神的洗禮，而對陶淵明文學史地位的論述，在整體上仍未能越出鍾嶸的藩籬，豈不令人感嘆唏噓。

四、陶淵明的文體創造

中國傳統“文體”的概念，如果用現代的術語表達，則既包含風格，也包含體裁，兩者是統一的。文學家在各種體裁中的創造，集中在描寫手段和表現手段的創造，便構成了形成作家風格的各種因素。中國傳統的“推源溯流”法，就是要通過分析綜合作品的各種描寫手段和表現手段，以期達到對作家風格的認識；並且在與風格潮流的比較中，確定該作家的文學史地位。因此，這一方法的起點，就落實於對文學家創作的各種體裁的研究。其文學地位之高下，取決於其文體創造的大小。創造力的大小不同於作品數量的多少，王闓運評張若虛的《春江花月夜》，“孤篇橫絕，竟為大家”[1]。歐陽修說，“晉無文章，惟陶淵明《歸去來》一篇而已”，引來蘇軾也跟著說：“唐無文章，惟韓退之《送李願歸盤谷》一篇而已。”（《跋退之送李願序》，《蘇軾文集》卷六十六）重要的是有創造，同時又得“體”。

毫無疑問，陶淵明的作品在當時來說是別開生面的。在六朝的金粉氣息和貴游作風的襯托下，他的作品與文壇主流顯得格格不入。批評他的人說是“質直”、“田家語”，喜愛他的人說是“曠而且真”。但也許正是這種文壇“邊緣人”的身份，他無意競名，也不屑邀譽，反而成就了他的文體創造。魏晉以下，摹擬之風盛行。劉坦之引用曾原的話說：“前人擬古，既用其意，又用其字，是盜之也，非擬之也。”並且發揮道：“晉人如張孟陽、陸士衡，皆不免坐此。獨陶淵明脫去繩墨，直寫所蘊，可謂度越前輩矣。”（元佚名《南溪筆錄群賢詩話》後集）陸九淵《與程帥》云：“惟彭澤一源，來自天稷，與眾殊趣。”（《象山集》卷七）賀貽孫《詩筏》云：“余謂彭澤序《桃源詩》‘不知有漢，無論魏晉’，此即陶詩自評也。……陶公不知有古今，自適己意而已，此所以不朽也。”他們都認識到陶淵明作品的“與眾殊趣”，追究其原因，則一是不受成法的拘束，所謂“脫去繩墨”，“不知有古今”；一是“來自天稷”，“直寫所蘊”，“自適己意”。由此而鑄就其文學上的創造，故能“度越前輩”，“所以不朽”。我認為，陶淵明在文體上確有驚人的創造，但並非與過去的文學就是絕緣的[2]。易言之，指

---

[1] 王闓運語，見陳兆奎輯《王志》卷二《論唐詩諸家源流（答陳完夫問》條。

[2] 這可以說是中外文學史上的通例。艾略特（T. S. Eliot）在其《傳統與個人才能》（Tradition and the individual talent）一文中指出：“我們稱讚一個詩人的時候，往往最關注其作品中的最獨特之處。……然而，如果我們撇開這些偏見去研究一個詩人，我們將常常發現，在其作品中，不僅是最好的部分，甚至是最個人的部分，也是其前輩詩人獲致不朽之名最為得力之處。我並非指易受影響的青年時期的作品，而是

出一個作家與以往文學的聯繫，絲毫也不會減損人們對其創造力的尊重。

“陶淵明體”本來就是命名其詩的，因而陶詩首先值得關注。作為中國詩歌傳統，無論是抒情還是言志，都是以人生的喜怒哀樂、窮通出處為表現對象的。陶淵明將其生活中的許多事情寫入詩歌，在這樣的傳統中也並不足奇。其題材的獨特性，最為人矚目的是田園和飲酒。江淹《雜體詩三十首》，選擇了三十家詩，“斅其文體”（《文選》卷三十一），分別摹擬之。其中陶淵明的代表文體就是“田居”，這應該是當時人的共識。至於飲酒，蕭統以前就有“疑陶淵明詩篇篇有酒”（蕭統《陶淵明集序》），成為他人心目中的深刻印記。題材是形成“文體”的重要因素，文學的選材會影響到文學的風格。我們很難想象，殤子悼亡的題材能寫出氣勢磅礴的風格，而指斥宦官專權的題材會處理得如怨如慕。在過去的詩歌中，田園和飲酒曾作為旁襯在出現，從來没有成為正面表現的題材。從這個意義上說，陶淵明的選擇便是一種創造。當然，《詩經》中的《七月》，不乏田園生活的描寫，以至於有人提出陶詩“與《豳風·七月》相表裏”[①]。張衡《歸田賦》以“歸田”為主旨，“於是仲春令月，時和氣清”一節，已是典型的田園風光。至於以酒入文學，則始於西漢，如鄒陽、揚雄，皆有《酒賦》；崔駰、蔡邕，並作《酒箴》。魏晉以來，作品更為豐富，遍及賦、贊、箴、銘、戒、頌等體裁。特別是劉伶的《酒德頌》，影響深遠[②]。顏延之說陶淵明“心好異書，性樂酒德”（《陶徵士誄》），說劉伶“《頌酒》雖短章，深衷自此見”（《五君詠·劉參軍》），結合蕭統評陶詩“其意不在酒，亦寄酒為跡焉”（《陶淵明集序》），兩者之間的關係顯而易見。但就題材選擇的淵源而言，最重要的還是應璩。其《百一詩》云：

> 前者隳官去，有人適我閭。田家無所有，酌醴焚枯魚。（《文選》卷二十一）

“隳官”即“罷官”，歸去則在“田家”。有人造訪，輒以酒（醴）相待。又其《雜詩》云：“耕自不得粟，採彼北山葛。”《與從弟君苗君胄書》云：“吾方欲秉耒耜於山陽，沉鉤緡於丹水。”（《文選》卷四十二）可知應璩確有躬耕之事。不僅如此，他對田園的向往還頗有代表性，謝靈運《山居賦》云：“昔仲長願言，流水高山；應璩作書，邙阜洛川。”自注引應璩《與程文信書》云：

> 故求道田[③]，在關之西，南臨洛水，北據邙山，托崇岫以為宅，因茂林以為蔭。（《宋書·謝靈運傳》）

任昉《齊竟陵文宣王行狀》亦沿用之云：“良田廣宅，符仲長之言；邙山洛水，協應叟之志。丘園東國，鎡銖軒冕。”（《文選》卷六十）更突出了這些言行背後的精神蘊涵——“鎡銖軒冕”。唐代李德裕《知止賦》乾脆寫道：“托北阜以為宅，就東山而結廬，仲樂（一作‘既’）得於清曠，陶豈歎於將蕪。”（《文苑英華》卷九十三）將應璩、左思、仲長統、陶淵明四者並舉，一視同仁，隱然勾勒出一條文學作品中的歸田譜系。此外，被鍾嶸視為“風華清靡”的代表，並作摘句批評的陶詩“歡言酌春酒”，實亦本於應璩《與從弟君苗君胄書》中的“酌

指完全成熟時期的作品。”“*20th Century Literary Criticism*”, Ed. David Lodge, Longman , 1972.P.71.

[①] 馮惟訥《古詩紀》卷一百五十五引《捫虱新語》云：“淵明‘犬吠深巷中，雞鳴桑樹巔’，當與《豳風·七月》相表裏。”

[②] 參見張伯偉《從〈酒德頌〉看魏晉人的新酒德觀》，載《辭賦文學論集》，江蘇教育出版社，1999年版。

[③] 李善《文選注》卷六十引作“故求遠田”。

彼春酒”(《文選》卷四十二)。論及陶詩與應璩關係者頗多，而以上的觀察似多為人忽略。所以，從各體文學的角度考察題材的運用，陶詩之寫田園、飲酒還是前有所承的。

陶淵明的創造不僅在於將田園和飲酒的題材從其它文類引入詩歌，也不僅是將這些在過去作品中的附庸提升為主角，而且還自成一體。從此以後，人們只要提及田園和飲酒，首先想到的便是陶淵明的作品。這是因為前人所寫之田園，乃不得已而在田家，陶淵明則是“性本愛丘山”，故其描寫田園，筆端常帶感情，於是田園成為審美對象。漢人寫酒，往往從道德觀念出發，箴貶飲酒無度。劉伶《酒德頌》雖然渲染飲酒之狀，但主旨在諷刺禮法之士的虛偽。所以馮班說：“詩人言飲酒不以為諱，陶公始之也。”[①]何止是“不以為諱”，陶淵明簡直把飲酒的興致樂趣描述殆盡，於是酒也成為了審美對象。

陶淵明“飢則扣門而乞食”，這也成為其題材之一。雖然文章中寫到乞食，在應璩的書信中已經可以看到[②]，但這畢竟是在給友人的信中哭窮告哀，將這一內容寫入向來被認為是雅道的詩中，則是陶淵明的創造。只是這種題材他人羞於使用，陶詩也僅偶及之，後人多將這一描寫看成是其為人“任真”的表現。

魏晉南北朝是一個門第社會，高門貴族為了保持門風不墜，每每教導子孫以文才自見，誡子書、誡子詩中充斥了這些教導，如王筠《與諸兒書論家世集》中“非有七葉之中，名德重光，爵位相繼，人人有集，如吾門世者也”的自傲，以及“汝等仰觀堂構，思各努力”(《梁書・王筠傳》)的訓誡，透露出的正是一般門第中人所羨慕之境。陶淵明雖然也使用這一題材，《責子詩》卻以幽默風趣的筆觸，寫出五個兒子的“總不好紙筆”，與門第中人所企盼者，可謂大相逕庭。這當然不止是題材处理上的創造，也從一個側面反映了他對當時主流社會的抵觸。

《形影神》三首是一篇在結構上非常奇特的作品，分別為《形贈影》、《影答形》和《神釋》。人們一般會由此詩而聯想到晉宋之際思想界關於形神問題的討論，但陶詩卻是在三者間展開。從文體角度言，以兩者之間的問答來結構文章，以達到步步深入的效果是頗為常見的。然而在詩歌中卻從未見過此類結構的作品，更不要說是在三者間展開。毫無疑問，這個結構是陶淵明的獨創。形、影、神所代表的是三種不同的人生觀，又同時存在於陶淵明的思想中，在人生的不同階段、不同境遇下發生著不同作用，有時統一，有時衝突，這篇作品則是對三種人生觀的哲學思考，好像一個正反合的結構。影依附於形，形没則影息，而人生無常，“適見在世中，奄去靡歸期”。因此，形對影說：“得酒莫苟辭。”從影的方面來看，正因為它是依附於形的，所以不甘於其自身價值的徒然消失，故應樹立善名以求不朽。因此，影回答形說：“立善有遺愛，胡可不自竭。酒云能消憂，方此詎不劣？”這是對形的否定。最後是神對形影二者的否定，主張人生應委從天運，“縱浪大化中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮”。然而這種在詩歌中罕見的結構，並非没有淵源，而是來自於賦。以對答方式結構成篇，本來是賦體常見的手法。有二者間的對答，也有在三方展開，往往是一正一反一合。以後者為例，如司馬相如的《子虛賦》、《上林賦》，便是在子虛、烏有先生、亡是公三

[①] 《鈍吟雜錄》卷五《严氏糾繆》，商務印書館，叢書集成初編本，1937 年版，頁 69。
[②] 《與董仲連書》云：“穀糴驚踴，告求周鄰。日獲數升，猶復無薪可以熟之。”(《藝文類聚》卷三十五)

者間展開，子虛盛誇楚國，而烏有先生盛誇齊國，這兩者的陳詞構成了《子虛賦》，于是亡是公出場，指出“楚則失矣，而齊亦未為得也”，遂鋪敘漢代天子之上林以籠罩齊、楚，此為《上林賦》。又如左思的《三都賦》，由西蜀公子的《蜀都賦》開端，繼有東吳王孫的《吳都賦》駁難，最後是魏國先生的《魏都賦》，其言曰：“昔市南宜僚弄丸，而兩家之難解，聊為吾子復翫德音，以釋二客競於辯囿者也。”（《文選》卷四）陶淵明《形影神》三詩的結構，實相類似。他是用賦體結構運用於詩體，從而創造了一種新的詩體結構。劉勰評左思“盡銳於《三都》，拔萃於《詠史》”（《文心雕龍・才略》），《詩品》評陶“又協左思風力”。看來，陶淵明對於左思的吸收，不僅有詩中的“風力”，也可能有賦體的結構。

從以上的舉例來看，陶淵明詩在文體上的創造，一個很大的因素是得力於對詩體以外的其它文學體裁經驗的吸取。一般而言，講到文體的互滲，人們容易聯想起的是韓愈的“以文為詩”，或是蘇軾的“以詩為詞”，其實，打破文體壁壘的理論和實踐可以上溯到晉宋之際，誇大一些說，這也是那個時代的風格潮流之一。謝靈運在《山居賦序》中便提倡“文體宜兼，以成其美”，《山居賦》本身也正是這一審美追求的實踐[①]。蕭子顯在其《自序略》中稱：

> 少來所為詩賦，則《鴻序》一作，體兼眾製，文備多方。頗為好事所傳，故虛聲易遠。（《梁書・蕭子顯傳》）

他們都明確打出了文體兼備的旗號。相比之下，陶淵明是實際上的開風氣者，也是領風騷者，只是在他自己並無此願望，而他同時代的人又無此覺察，千載之覆，遂留待今人開啟。

陶淵明有一首《止酒詩》，一句含一“止”，連續二十個“止”，結撰成篇，屬於俳諧體。儘管是游戲筆墨，卻是有意為之。陳祚明曾評論道：“故作創體，不足法也。”（《采菽堂古詩選》卷十三）我同意他的意見。如果不是以滑稽有趣的眼光去欣賞，就詩論詩，實難逃雕琢纖弱之評。但“故作創體”，也就表明在陶淵明的心目中有著強烈的文體意識，他雖然無意與當時文壇名流爭一日之長，但不受既有文體的拘束，大膽地突破和創造，應該是一種自覺的行為。後來韓愈寫《落齒詩》，連用十五個“落”字，則倣照了這種戲謔筆法。

“陶淵明體”的得名雖然起於其詩，但不妨兼含其賦其文，後者所呈現的文體新創，絲毫也不亞於詩。

《桃花源記》是一篇膾炙人口的名篇，由一文一詩構成。從文體上來說，它究竟屬於文還是屬於詩，前人就有不同的看法。《陶淵明集》作《桃花源記並詩》，則是以“記”為主，以“詩”從屬。蘇軾作《和桃花源詩》，突出了“詩”的位置，明人選本如《古詩紀》、《古詩鏡》等，皆題作《桃花源詩並記》，乃以“詩”為主，以“記”從屬。張溥編《漢魏六朝百三家集》，其中《陶淵明集》的處理方式更為顢頇，將一篇作品分割為二，記為記，詩為詩，兩不相干。實際上，以兩種不同的體裁處理同一主題，亦文亦詩，互相映襯，正是陶淵明在文體上的一種新嚐試。

單就“記”這一文體而言，陶淵明的創造也是驚人的。賀復徵《文章辨體彙選》卷五

[①] 曹虹《謝靈運〈山居賦〉自註與柳宗元的山水游記》（載《江海學刊》1989年第六期）和《從賦體的多元特徵看辯證的文體論思想的產生》（載《寧夏社會科學》1991年第五期）兩文，對這一問題有較為深入的討論，可參看。

百六十指出：

> 記之名，始于《戴記》、《學記》等篇；記之文，《文選》弗載。後之作者，固以韓退之《畫記》、柳子厚游山諸記為體之正。

在古代文體學者的眼中，“記”以敘事為主，“叙事之後，略作議論以結之，此為正體”（同上），故有人以韓、柳諸文為“體之正”。《文選》無“記體”[1]，固然表示這一文體在編者心目中尚未成型，至少是尚未吸引文壇的注意，而《桃花源記》似乎也成為一個孤獨的存在。後人對此文雖然極為重視，議論鋒出，成為文學史上的一大話題，但衷考其實，或注重形而上的思想指測而不免空泛，或熱衷對號入坐式的地理考證而流於平庸，對文體本身則鮮有探究。所以，儘管此“記”乃以敘事為主，幾乎不著議論，卻難以進入文體學者的眼光。

從寫作上看，《桃花源記》記錄了地理、風俗、人物等，在文體上是有所淵源的，這就是自晉、宋以來大量涌現的地記。據《隋书·經籍志》所云，“晉世摯虞依《禹貢》、《周官》作《畿服經》，……山陵水泉、鄉亭城郭、道里土田、民物風俗、先賢舊好靡不具悉，凡一百七十卷。……齊時陸澄聚一百六十家之說，依其前後遠近，編而為部，謂之《地理書》。任昉又增陸澄之書八十四家，謂之《地記》”。《隋志》著錄“通計亡書合一百四十部一千四百三十四卷”，絕大多數都是六朝著述。除了這些宏篇巨製，專門記錄一時一地之山陵江河、風俗故事的短書小記亦不在少，且多以“記”名，如《風土記》、《吳郡記》、《隋王入沔記》、《衡山記》、《漢水記》、《尋江源記》等，這些就成為《桃花源記》在文體上的先導。

但陶淵明的貢獻遠不止從地理書中吸取文體創造的資源，《桃花源記》和六朝地記的區別，正如一幅山水畫和一張輿地圖，貌似相類，卻有本質的不同。地記在《隋志》中被歸入史部“地理之記”，其寫作的基本態度是“實錄”，而《桃花源記》則是典型的虛構之作，陶淵明是文學史上“記”體寫作的第一人。清人邱嘉穗《東山草堂陶詩箋》卷五評論《桃花源記》云：

> 設想甚奇，直於污濁世界中另闢一天地，使人神游於黃、農之代。公蓋厭塵網而慕淳風，故嘗自命為無懷、葛天之民，而此記即其寄託之意。如必求其人與地之所在而實之，必鑿矣。[2]

陶淵明充分發揮了語言的文學功能，在現實世界之外創造了一個理想的“樂土”。在《詩經》時代，人民不滿於“碩鼠”的盤剝，只能哀告它“無食我黍”，期待能“適彼樂國”。可是王道樂土究竟是怎樣的一幅藍圖，直到陶淵明才用文學形式加以描繪。文學的虛構性，使得語言的功能不再限於對現實世界作機械式的反映和記錄，而是能够超越不完美的現實，以富有人文關懷的心靈構造一個美好圖景，給充滿缺憾的人生以安慰。本文的主題，決定了其最佳表現手法是虛構，而虛構也是本文突出的文體特徵。“桃花源”代表了陶淵明的理想和追求，它不可能存在於“大偽”的污濁世界中，“漁人”的偶一及之，稍縱“遂迷不復得路”，好比陶淵明在美麗而短暫的“五六月中，北窗下臥，遇涼風暫至，自謂是羲皇上人”的陶醉之後，遂興“緬求在昔，眇然如何”（《與子儼等疏》）之嘆。但屈服於現實，放棄理想的追求，則

---

[1] “奏記”乃表“尊貴差序”，以寫作者和閱讀者的身份關係而定名，非文體之意。
[2] 轉引自楊家駱編《中國文學名著》第六集第二冊《陶淵明詩文彙評》，臺灣世界書局，1953 年版，頁 353。

是人生更大的悲哀。陶淵明以“遂無問津者”作結，看似平淡，細味之則無限凄涼。中國文學中以虛構筆法作“記”，本不多見，唐代王績的《醉鄉記》，宋代蘇軾的《睡鄉記》，采用的也是虛構筆法，自有其可稱道處，但就文體的創造性而言，視《桃花源記》畢竟有所遜色。

《五柳先生傳》是陶淵明在文體創造上的又一奇跡。從性質上說，此文屬於自傳。中國有著悠久的自傳傳統，七十多年前郭登峰曾編輯了一部《歷代自敘傳文鈔》[①]，將所有的文獻分作八類，即 1、單篇獨立的自序；2、附於著作的自序；3、自傳；4、自作墓誌銘；5、書牘體的自敘；6、辭賦體與詩歌體的自敘；7、哀祭體雜記體及附於圖畫中的自敘；8、自狀自訟與自贊，可見內容之豐富。其中“自傳”一目，即以《五柳先生傳》为首。其實，在此之前已經有了一些自傳性質的文字，如司馬遷的《太史公自敘》、班固《漢書序傳》、曹髦《自敘》、袁準《自序》、杜預《自述》、陸喜《自敘》等，但如班固之《序傳》，以敘述先人歷史為主，類同家傳；司馬遷《自序》，以敘述《史記》的成書淵源及內容為主，乃一書之序；袁準等《自序》，殘缺不全，難以窺其全貌。從某種意義上說，《五柳先生傳》是中國文學史上第一篇具有文體學意義的自傳。

跟既有的自傳性質的文字比較，《五柳先生傳》在文體上有兩大創新：其一，將以往自序傳的文字由第一人稱的敘述改變為第三人稱，這實際上是將自我作為一個他者來描寫，或者說是以他者的眼光來審視自我。這種敘述立場的改變使得“自傳”在某種程度上顯得趨向於客觀。其二，將以往的自序傳由生平事實的描述改變為對傳主個性特徵的聚焦。為了突出個性，可以采用省略、誇張乃至變形的修辭手段，因而使自傳的寫作有了更強的文學性。第一點是富於歷史感的，第二點是偏於文學性的，“自傳”作為一種文體，其特徵就在歷史感和文學性的完美結合。這也就是陶淵明的貢獻，他豎立了自傳文的典範。文章是這樣開始的：

> 先生不知何許人也，亦不詳其姓字。宅邊有五柳樹，因以為號焉。

以第三人稱的筆法開始人物的介紹，卻出之以“不知”和“不詳”，可見重心不在其家世爵里，也不在其生平經歷。這種省略是為了凸顯其個性與愛好，即“閑靖（靜）”、“讀書”、“嗜酒”、“安貧”。其中“嗜酒”是一個重點：

> 性嗜酒，家貧不能常得，親舊知其如此，或置酒而招之。造飲輒盡，期在必醉，既醉而退，曾不吝情去留。

這裏的“造飲輒盡，期在必醉”便帶有一定的強調。“安貧”是另一個重點：

> 環堵蕭然，不蔽風日，短褐穿結，簞瓢屢空，晏如也。

這裏描述的衣、食、住三項皆已至常人所不能堪之境，但為了突出其“晏如”的可貴，此處的用筆甚至是有些誇張的。然而這種文學性的修辭絲毫沒有使其文字顯得不真實，恰恰相反，由於這是傳主的特徵所在，這些修辭手段使得此篇自傳更為真實了。《宋書·陶潛傳》云：“潛少有高趣，嘗著《五柳先生傳》以自況。……時人謂之實錄。”蕭統在《陶淵明傳》中也重複了這些話，從一個側面肯定了此文的真實性[②]。

[①] 商務印書館，1937 年版。

[②] 林雲銘評注《古文析義》二編卷五云：“昭明作陶公傳，以此傳敘入，則此傳乃陶公實錄也。”

人只有坦然面對死亡，才能真正理解生存。陶淵明的文集中有三篇祭文，其中兩篇分別祭程氏妹和從弟敬遠，一篇為自祭。在某種意義上說，《自祭文》也是一種“自傳”，寫出了自己的個性和愛好，其內容多可與《五柳先生傳》互參者。祭文本為祭奠親友之辭，以寓哀傷之意，《祭程氏妹文》和《祭從弟敬遠文》屬之。然而生前自作祭文，卻是陶淵明的首創。前人多將此文看作臨終之語，如蘇軾謂此文“出妙語於纊息之餘”（葛立方《韻語陽秋》卷十二引），李公煥說：“此文乃靖節之絕筆也。”（《箋註陶淵明集》卷五）頗為拘泥。我認為與其說是臨終“妙語”，不如看作平日興到之作。細味全文，語氣詼諧，達觀幽默，寫自己的農耕生活則是“含歡谷汲，行歌負薪”，琴書生活則是“欣以素牘，和以七絃”；言心境則“勤靡餘勞，心有常閑”，言榮辱則“寵非己榮，涅豈吾緇”。想象死後親友聞訊則“外姻晨來，良友宵奔”，嘲笑安葬過厚過儉則“奢恥宋臣，儉笑王孫”。故最後以坦然態度結束祭文：“匪貴前譽，孰重後歌。人生實難，死如之何。嗚呼哀哉！”重心不是自敘哀悼，而是展示自己的人生觀。所以鄭文焯批評“李註極迂滯。……賢者知死之生，知亡之存，固不須垂絕之言以自明也”[①]。此文可以視為陶淵明在文體上的新嚐試。

《歸去來兮辭》是陶淵明的名作，向來受到論者的高度關注和評價，歐陽修甚至認為這是兩晉惟一可稱道之文。其文體上的創造，也已為人所注意，茲略作概述。“辭”之為體，起於《楚辭》。《文選》所舉此篇之外，另有漢武帝《秋風辭》。陳知柔《休齋詩話》評論道：

> 《詩》變而《騷》，《騷》變而為辭，皆可歌也，辭則兼《風》《騷》之聲，而尤簡邃者。……陶淵明罷彭澤令，賦《歸去來》，而自命曰辭。……漢武帝《秋風詞》蓋蹈襲《楚辭》，未甚敷暢。《歸去來》則自出機杼，……前非歌而後非辭。

此就“辭”體之變而言。朱熹《楚辭後語》卷四評曰：

> 其詞義夷曠蕭散，雖託楚聲，而無其尤怨切蹙之病云。

此就情感之表現而言。劉熙載《藝概•賦概》云：

> 《離騷》不必學《三百篇》，《歸去來辭》不必學《騷》，而皆有其獨至處。

此則總括其創新。

自蕭統以惋惜的口吻批評《閑情賦》“白璧微瑕”，蘇軾又對蕭統以“小兒強作解事”（《題文選》）反唇相譏之後，人們的論題往往集中在此賦主旨，究竟是“勸百諷一”的賦情之作，還是含有《離騷》香草美人之旨，然而敏銳的批評家卻能够觸及此賦的文體淵源。有從賦體本身著眼者，如何孟春云：

> 賦情始楚宋玉、漢司馬相如，而平子、伯喈繼之為《定》、《靜》之辭。而魏則陳琳、阮瑀作《止欲賦》，王粲作《閑邪賦》，應瑒作《正情賦》，曹植作《靜思賦》，晉張華作《永懷賦》，此靖節所謂“弈世繼作，並固觸類，廣其辭義”者也。[②]

《閑情賦序》中已經提及張衡的《定情賦》和蔡邕的《靜情賦》，並指出後代的“弈世繼作”，他的作品也是屬於這一譜系的，所謂“雖文妙不足，庶不謬作者之意乎”。何氏的意見，其

[①] 《陶淵明詩文彙評》，頁 378。

[②] 《註陶靖節集》卷五，轉引自《陶淵明詩文彙評》，頁 322。

實就是對此的闡發，將其綫索更為明確化。但《閑情賦》最引人矚目的是“十願”——“願在衣而為領”，“願在裳而為帶”，“願在髮而為澤”，“願在眉而為黛”，“願在莞而為席”，“願在絲而為履”，“願在晝而為影”，“願在夜而為燭”，“願在竹而為扇”，“願在木而為桐”，姚寬在《西溪叢語》卷上指出了其淵源：

> 陶淵明《閑情賦》，必有所自，乃出張衡《同聲歌》，云：“邂逅承際會，偶得充後房。情好新交接，飋慄若探湯。願思為莞席，在下蔽匡牀。願為羅衾幬，在上衛風霜。”

“十願”之一的“願在莞而為席”顯然出自《同聲歌》的“願思為莞席”，這是陶淵明“以詩為賦”的例證。他一方面吸取了詩的表現手法，同時又根據賦體的特徵加以鋪敘。由《同聲歌》的“兩願”推演為“十願”，由兩句寫一願擴展為四句寫一願，更需要注意的是，他還寫出了事與願違，無一能遂——“考所願而必違，徒契契以苦心”，有一願便生一悲。與李商隱的“巧囀豈能無本意，良辰未必有佳期”（《流鶯》），“縱使有花兼有月，可堪無酒又無人”（《春日寄懷》）類似，一開一闔，一揚一抑， 表達了人生的無奈與長勤。陳沆說：“《閑情賦》，淵明之擬《騷》。……比興雖同，而無一語之似。”（《詩比興箋》卷二）甚至倣照歐、蘇的口吻說：“晉無文，惟淵明《閑情》一賦而已。”（同上）

陶淵明在文體上的創造是突出的，他兼采不同文類，融鑄新體；他不守成規舊矩，嚐試新體。無論詩文辭賦，他都有令人驚異的構想，為自己所要表達的找到最佳的表達方式。因此，他不僅僅是在文體上有很大創造，而且一旦創造便屬完美，成為文學史上的典範。而這個典範，是不需要等到蘇軾來肯定的。

我們不妨再回顧一下，他的田園詩到了唐代為王維、孟浩然等人繼承，形成田園詩派。他的飲酒詩也為後代詩歌開闢了坦途，使得酒神曲在中國文學的天地間長久迴響。他的《形影神》三首，除了和作之外，白居易《自戲三絕句》（《心問身》、《身報心》、《心重答身》）、梅堯臣《擬陶體三首》（《手問足》、《足答手》、《目釋》）皆為倣傚之作。他的文章不多，但幾乎都當得起“孤篇横絕，竟為大家”（借用王闓運評張若虛《春江花月夜》語）之評。《歸去來兮辭》和《閑情賦》分别被後人視為晉世文章的惟一代表。《桃花源記》不僅是後世文學摹擬和討論的對象，也是中國繪畫史上的題材之一。《五柳先生傳》則開創了中國自傳文學之體。而打破文體壁壘，兼備眾製以融鑄新體，也為後世文學的發展提供了經驗和樣板。一個文學家能有上述某一方面的貢獻，已足以在文學史上享不朽之名，我們似乎可以說，對陶淵明的文學史地位怎樣的推崇，都不會是過分的。

五、餘論

現代學術框架中的文學史研究，是在西方學術的衝擊和啟示下發端和發展起來的。而自十九世紀以來的西方文學史研究，基本上是由兩種派别構成的：一是強調從歷史背景出發，對文學的發生、發展及變化作出描寫和說明，此即所謂社會—歷史學派的方法，屬“外在”

研究；一是強調文學的自主自足，通過文學本身的形式、類型以及體裁的演變揭示文學的歷史，此即所謂“新批評”派的主張，屬“內在”研究。近幾十年來的文學研究，又被種種意識形態所左右，後現代、全球化、性別、宗教、族群等等。而五十年來在中國的文學研究，則是被另外的意識形態所控制，階級性、人民性、政治性，至“文化大革命”而登峰造極。八十年代中期，學術界又掀起“方法論”熱，鼓吹用“新方法”（實際上是自然科學領域中的“系統論”、“控制論”和“信息論”，即所謂的“三論”）來研究包括文學在內的人文學術。接下來是“文化熱”，大致從意識形態走向了歷史。在研究的理論和方法上，則紛紛從西方尋求資源，於是結構主義、解構主義、符號學、接受美學、新歷史主義、女性主義、詮釋學等等，各種新理論、新名詞和新術語充斥於文學研究的論著之中，至今未有消歇。

本文試圖通過對陶淵明文學史地位的重新論述，指出今日中國文學研究（不限於古代文學研究）中存在的兩大問題，即文學本體的缺失和理論性的缺失，並根據自己對中國文學和中國文學理論的理解，試圖改善或改變這樣的研究現狀。甚麼是文學本體的缺失？就是文學没有成為文學研究的主角。在文學研究工作者中，有些人很少甚至根本不閱讀文學作品，還有一些學者由於對文學背景的过度關切，忽視乃至逐步喪失了對文學的藝術感知能力。而我所說的理論性的缺失，指的是兩種情形：一是以文獻學代替文學，將藝術作品當作歷史化石，或者用“科學的”方法，比如統計、定量分析、圖解等，追求文學研究的“實證性”和“技術化”。一是生硬地搬販西方理論，生吞活剝地運用到文學研究之中，使得研究工作淪為概念游戲，儘管有的游戲表演得很有技巧。不難看出，這兩種缺失實際上是有著內在關聯的。

今日的文學研究，應該從中國傳統文學批評中吸取理論和方法的資源。我認為，就文學史的研究而言，應該將“文體”作為核心命題來探討，並且以“推源溯流”作為研究方法的基石。以“文體”作為文學史的核心命題，就必然導致文學成為文學研究的主體；以“推源溯流”作為研究方法的基石，就必然能夠統合“內外”，對文學史的運行軌跡、內在動力和外在因缘作出更為有效的說明。本文的結論容或有偏頗，但作者的寫作用心希望能够得到理解，作者提出的問題以及解決問題的途徑也希望能够得到重視。

二〇〇八年十二月十日初稿於香港浸會大學宿舍

漢魏文論辨要：繁欽與曹丕文氣說疏論

澳門大學中文系　歐陽艷華

序言

漢魏是中國文論發展之重要時代，文氣觀念的出現是極重要的標誌。曹丕〈典論　論文〉揭「文以氣為主」，開出以氣論文的批評傳統，氣與文氣之觀念，受到極大的關注。但漢末社會動蕩，中原地區與中亞文明大方位的接觸，氣觀念，亦難免超脫傳統界域，而給賦予時代的內容。當此思想活躍時刻，氣之義涵也非傳統訓詁所能盡了。夷考東漢末至魏的傳世文獻，發覺運用氣之一義論文章技藝之說，不獨曹丕一人。然後來論文評藝，悉本曹丕〈典論　論文〉，視野難開。究其時尚有繁欽「潛氣內轉」之說，為曹丕先導。論文氣的啟軔，若管照歷史的真實，責有需要正視繁欽的氣論，則中國古代文論的面貌與流變始得比較合乎事實的理解。本文嘗試回溯原典，揭示繁欽以氣言音樂之影響，比照曹丕的理解與運用，從而較準確解讀其時的文氣論，還原歷史之一隅；並解讀繁欽「潛氣內轉」之原初意義；進而說明對待曹丕之文氣說，內中的音樂譬喻，其來有自，亦不能捨本逐末而求確解。顯示漢魏時期氣論不獨曹丕一家，還有豐富內涵，表明漢魏以下傳統文理尚存在更多元的研究空間，尚待開發。

一、〈典論・論文〉文氣說探源

〈典論　論文〉論「氣」說：

> 文以氣爲主，氣之清濁有體，不可力強而至。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。[①]

「氣之清濁有體，不可力強而至」一直是理解曹丕文氣說的關鍵句子，然曹丕未有加以申論，後來者既無定說，亦難溯其淵源。而當中關於音樂演奏之文字，因譬喻之名目致令處於文勢中的次要地位，惟其以音樂語境道出了「氣」於「文」而言的性質與關鍵作用，於強調「不可力強而至」之外，復有更多意義可求索，可謂文氣說之重要內證。徐復觀先生在《中國文學論集》已指出其對曹丕的文氣觀念有一定的影響：

> 曹丕對文氣的自覺，就他個人說，恐怕是由音樂觸發出來的，像繁休伯〈與魏文帝牋〉，陳述薛訪車子能喉轉與笳同音的情形中有「潛氣內轉，哀音外激」（《文選》卷四十）的話；

① 曹丕〈典論　論文〉，蕭統編《文選》（上海：上海古籍出版社，1986 年），第 4 冊，第 40 卷，頁 1821。

這類的體會，可能予曹丕以影響。[①]

徐先生認為曹丕能由音樂觸發對文氣的自覺，關鍵在於看到繁欽(休伯)以「潛氣內轉，哀音外激」陳述音樂表演。繁欽並沒有言及音樂之氣與文的關係，而能啟發曹丕由音樂之「氣」聯繫到文氣，是將「氣」從抽象的形態演繹為較實在的感覺經驗，這種轉化促使曹丕易於將「氣」提高至抽象的文學層次。然而，曹丕能否否如實理解繁欽所言之「氣」，則牽涉其對此信之解讀與態度，以至「體會」薛訪車子演繹之經驗。由是，相關的往還書信，便成為揭示繁欽「氣」義及曹丕解讀情形之關鍵。

繁欽〈與魏太子書〉與曹丕〈答繁欽書〉

繁欽「少以文辯知名」[②]，〈定情詩〉和〈與魏太子書〉皆為其稱善於後世之作。此信收錄於後世多部類書與文集，惟於流傳間，題目幾遭更改，如：〈與魏文帝牋〉[③]、〈魏繁欽與太子箋〉[④]、〈繁欽牋與魏文帝〉[⑤]、〈與魏太子書〉[⑥]、〈繁休伯與魏文帝牋〉[⑦] 等等。題目雖異，而主要為「魏太子」與「魏文帝」稱謂之分歧。據《曹丕集　敘繁欽》敘述此信之寫作背景，謂：

> 上西征，余守譙，繁欽從。時薛訪車子能喉囀，與笳同音。欽牋還與余，而盛歎之。雖過其實，而其文甚麗。[⑧]

其時武帝西征，曹丕尚未登帝位，是以當取「太子」稱謂之題目為宜。張能甫〈《漢語大詞典》疏漏拾零〉[⑨]一文內之注釋於此有更詳細之考辨，茲不贅錄。

從寫信之背景可知，繁欽上牋之目的，旨在向曹丕推薦薛訪車子之表演。曹丕閱後謂「其文甚麗」，顯示其對信中文采的欣賞態度，並留下頗深印象。以下先錄繁欽此信，再加析述：

> 正月八日壬寅，領主簿繁欽，死罪死罪。近屢奉牋，不足自宣。頃諸鼓吹，廣求異妓，時都尉薛訪車子，年始十四，能喉囀引聲，與笳同音。白上呈見，果如其言。即日故共觀試，乃知天壤之所生，誠有自然之妙物也。潛氣內轉，哀音外激，大不抗越，細不幽散，聲悲舊笳，曲美常均。及與黃門鼓吹溫胡，迭唱迭和，喉所發音，無不響應，曲折沈浮，尋變入節。自初呈試，中間二旬，胡欲傲其所不知，尚之以一曲，巧竭意匱，既已不能。而此孺子遺聲抑揚，不可勝窮，優遊轉化，餘弄未盡；暨其清激悲吟，雜以怨慕，詠北狄之遐征，奏胡馬之長思，悽入肝脾，哀感頑豔。是時日在西隅，涼風拂衽，背山臨谿，流泉東逝。同坐仰嘆，觀者俯聽，莫不泫泣殞涕，悲懷慷慨。自左顒史妠

[①] 徐復觀《中國文學論集》(台北：臺灣學生書局，1985 年)，頁 302。
[②]《文章志》，載蕭統編《文選》，第 4 冊，卷第 40，頁 1821。
[③] 蕭統編《文選》，第 4 冊，卷第 40，頁 1821。
[④] 汪紹楹校《藝文類聚》(香港：中華書局，1973 年)，上冊，第 43 卷，頁 777。
[⑤] 李昉等撰《太平御覽》(北京：中華書局，1985 年)，第 3 冊，第 573 卷，頁 2587。
[⑥] 嚴可均校輯《全文古三代秦漢三國六朝文》(日本京都：中文出版社，1975 年)，第 1 冊，全後漢文卷 93，頁 977。
[⑦] 李兆洛編《駢體文鈔》(上海：上海書店，1988 年)，頁 669。
[⑧] 蕭統編《文選》，第 4 冊，卷第 40，頁 1821。
[⑨] 張能甫〈《漢語大詞典》疏漏拾零〉，《四川師範大學學報》(社會科學版)第 28 卷第 2 期 (成都：四川師範大學，2001 年 3 月)，頁 63。

褰姐名倡，能識以來，耳目所見，僉曰詭異，未之聞也。

竊惟聖體，兼愛好奇；是以因牋，先白委曲。伏想御聞，必含餘懽。冀事速訖，旋侍光塵，寓目階庭，與聽斯調，宴喜之樂，蓋亦無量。欽死罪死罪。[①]

全信極盡筆墨繪寫車子演繹之精彩，「潛氣內轉，哀音外激，大不抗越，細不幽散，聲悲舊笳，曲美常均」之語，更由車子之氣出發，從內到外敷寫音樂變化之美妙，有別於以外在景物比況聲音之筆調。然而曹丕在〈敘繁欽〉提及所留意者，在於新奇「詭異」，即車子能以「喉囀」之法演繹「與笳同音」之樂，而非〈典論　論文〉音樂譬喻中關乎「氣」之問題，蓋因繁欽上牋之意，在於引薦新奇詭異之樂人加入音樂官署──「鼓吹」樂署。

「鼓吹」原指鼓吹樂，包含擊樂器與吹樂器演奏。鼓吹樂興起於北狄[②]，於漢際傳入中原後成為軍樂[③]，又用於皇室郊祀[④]、葬禮[⑤]、宴饗[⑥]等皇家活動；在應用之同時，「鼓吹」亦成為音樂官署，《魏書　樂志》載：

(天興)六年冬，詔太樂、總章、鼓吹增修雜伎。[⑦]

太樂、總章與鼓吹皆為音樂官署，朝庭下詔，命此三樂署採納更多伎人。鼓吹樂署招納的無疑就是鼓吹樂人，情況與繁欽謂鼓吹「廣求異妓」無異。而鼓吹的樂人，亦可稱為「鼓吹」。《後漢書　孝安帝紀》載永安元年九月壬午日：

壬午，詔太僕、少府減黃門鼓吹，以補羽林士。[⑧]

《楚王英傳》又載：

帝以親親不忍，乃廢英(楚王英)，徙丹陽涇縣，賜湯沐吧五百戶。遣大鴻臚持節護送，使伎人奴婢工技鼓吹悉從，得乘輜軿，持兵弩，行道射獵，極意自娛。[⑨]

二例之鼓吹皆指鼓吹樂人。至於信牋中「黃門鼓吹」之義，據王運熙考究，認為漢代的鼓吹乃由黃門樂署統轄，後來鼓吹已不專屬於黃門。[⑩] 繁欽信中「頃諸鼓吹」句，正顯示當時鼓吹不只黃門鼓吹一署，而「黃門鼓吹溫胡」，就是隸屬黃門樂署的鼓吹樂人溫胡。[11] 故

[①] 蕭統編《文選》，第 4 冊，卷第 40，頁 1821-1822。

[②] 孔德〈漢短簫鐃歌十八曲考釋〉認為鼓吹應自西域傳入，有關論述載朱謙之《中國音樂文學史》(北京：北京大學出版社，1989 年)，頁 147。

[③] 郭茂倩《樂府詩集》(北京：中華書局，1979 年)引劉瓛定軍禮云：「鼓吹未知其始也，漢班壹雄朔野而有之矣。鳴笳以和簫聲，非八音也。」(見第 1 冊，卷 16，頁 223)。《宋書　樂志》又云：「鼓吹，蓋短簫鐃歌。蔡邕曰：『軍樂也，黃帝岐伯所作，以揚德建威，勸士諷敵也。』」載蘇晉仁、蕭煉子《宋書樂志校注》(山東：齊魯書社，1982 年)，卷 1，頁 117。

[④] 葛洪《西京雜記》卷第 5 曰：「漢朝輿駕祠甘泉汾陰，備千乘萬騎，……象車鼓吹十三人，中道。……黃門前部鼓吹，左右各一部，十三人，駕四。」《燕丹子、西京雜記》(北京：中華書局，1985 年)，頁 33-34。

[⑤]房玄齡等撰《晉書》(北京：中華書局，1974 年) 禮志云：「漢、魏故事：將葬，設吉凶鹵簿，皆有鼓吹。」(載第 2 冊，卷二十，頁 626)。

[⑥]《宋書　樂志》：「漢世有黃門鼓吹，漢享宴食舉樂十三曲，與魏世鼓吹長簫同。」載蘇晉仁、蕭煉子《宋書樂志校注》卷 1，頁 118。魏徵、令狐德棻撰《隋書》(北京：中華書局，1987 年)〈音樂志〉(上)又節錄蔡邕《禮樂志》，謂漢代樂章有四類：「一曰太予樂，郊廟上陵之所用焉；二曰雅頌樂，辟雍飨射之所用焉；三曰黃門鼓吹樂，天子宴群之所用焉；四曰短簫鐃歌，軍中之所用焉。」(見第 2 冊，頁 286。)當中，黃門鼓吹樂與短簫鐃歌均為鼓吹之類屬，第三類便為用於宴饗的鼓吹樂。

[⑦] 魏收《魏書》(北京：中華書局，1974 年)，第 5 冊，卷 109，頁 2828。

[⑧] 李賢注《後漢書》(北京：中華書局，年)，第 1 冊，卷 5，頁 208。

[⑨] 李賢注《後漢書》，第 5 冊，卷 42，頁 1429。

[⑩] 關於「黃門鼓吹」，王運熙先生於其〈說黃門鼓吹樂〉和〈漢代鼓吹曲考〉二文有詳實考證。二文載王運熙《樂府詩述論》(上海：上海古籍出版社，2006 年)增補本，頁 225-232 及頁 233-241。

[11]「及與黃門鼓吹溫胡，迭唱迭和」一句，六臣注向曰：「黃門：樂官名；溫胡：姓名也」。見《六臣注文選》

知繁欽之所以上薦能「喉囀」之車子，乃出於當時各鼓吹樂署皆「廣求異妓」演奏鼓吹。此信既呈予太子，則知「異妓」乃用於皇室，由是所薦之伎藝，理所當然以太子好尚為考慮。繁欽強調車子「喉囀」演繹之「詭異」與「未之聞」，正為滿足曹丕「兼愛好奇」之喜好。

然而曹丕有否深究車子「喉囀」之法到底為何，乃至閱信後有否接納「與聽斯調」的建議，皆未明言。〈敘繁欽〉末云「雖過其實，而其文甚麗」[①]，亦只限證明對文辭之欣賞，而非指音樂演繹之實況。至於「雖過其實」確指「不實」還是「存疑」，則可於曹丕〈答繁欽書〉中見端倪。

〈答繁欽書〉寫於繁欽上牋以後，表達了曹丕關於車子喉囀的更多想法和評價：

> 披書歡笑，不能自勝。奇才妙伎，何其善也。頃守宮王孫世有女曰瑣，年始九歲，夢與神通，寤而悲吟，哀聲急切。涉歷六載，于今十五。近者督將，具以狀聞。是日戊午，祖于北園。博延眾賢，遂奏名倡。曲極數彈，歡情未逞。白日西逝，清風赴闈。羅幃徒袪，立燭方微。乃令從官引內世女，須臾而至，厥狀甚美。素顏玄髮，皓齒丹脣。詳而問之，云善歌舞。于是振袂徐進，揚蛾微眺；芳聲清激，逸足橫集。眾倡騰遊，羣賓失席。然後修容飾妝，改曲變席。激清角，揚白雪；接孤聲，赴危節。于是商風振條，春鷹度吟，飛霧成霜。斯可謂聲協鐘石，氣應風律，網羅韶濩，囊括鄭衛者也。今之妙舞，莫巧于絳樹，清歌莫善于宋臈。豈能上亂靈祇，下變庶物，漂悠風雲，橫厲無方。若斯也哉，固非車子喉囀長吟所能逮也。吾練色知聲，雅應此選。謹卜良日，納之閑房。[②]

曹丕借稱許守宮士孫世之女能歌善舞，容貌出眾，引出「今之妙舞，莫巧於絳樹，清歌莫激於宋脂，豈能上亂靈祇，下變庶物」之論，一方面顯示其音樂識見，另方面則反映對繁欽薦引駕車孺子，難登大雅之堂的鄙視態度。曹丕多次稱許女子容貌之雅麗，並擬「納之閒房」，可知「廣求異妓」之意不在欣賞音樂。薛訪車子地位卑微，且繁欽未敘其容貌，顯然不合「煉色知聲」之意；則「喉囀」之義亦無意深究與接觸，而只停留於個人對字面之解讀。

車子「喉囀引聲」義探

關於「喉囀引聲」，後世多以為是指車子的歌唱技巧，由是推斷繁欽此信乃寫車子演唱之獨特，如清初余懷《板橋雜記　雅遊》：

> 逢秋風桂子之年，四方應試者畢集：結駟連騎，選色徵歌，轉車子之喉，按陽阿之舞，院本之笙歌合奏，迴舟之一水皆香。[③]

以「轉車子之喉」比喻「四方應試者」歌唱之精彩，乃為繁欽稱許車子歌藝高絕之典。又如晚清易鼎順《哭庵賞菊詩》有「曼聲似韓娥，潛氣類車子」、「珠喉字字聽吞吐，車子秦青誰比數」句描寫女伶小香水之動人歌聲；《瑤臺小錄》亦有記載吳順林有「毋如薛車子，但繫

（北京：中華書局，1987 年），下冊，頁 749。

① 蕭統編《昭明文選》，第 4 冊，頁 1821。

② 曹丕〈答繁欽書〉，載嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》，第 2 冊，全三國文卷 7，頁 1088。

③ 余懷《板橋雜記》（江蘇：江蘇文藝出版社，1987 年），頁 4。

轉喉思」之句稱善伶人陳瑞麟之歌技，亦係以為車子乃善歌者[1]。然據劉正國所述：

哈族「斯布斯額」——北方游牧民族哈薩克人的吹奏樂器。多以草原上的葦類「叢文依草」或松木製成，套以羊腸、纏以弦繩而護之。管長約 50 多釐米，一般開有 3-5 個音孔。持勢特點爲下把以姆、食二指按孔，吹奏以口半含管端，舌控吹口大小。演奏時，以喉聲引出樂管聲，並持續在整首樂曲進行中。其音色奇妙「如天際自然而來」。有學者據古文獻中胡笳演奏有「喉囀引聲」一法，認爲「斯布斯額」實爲古胡笳之孑遺。[2]

上段文字可與繁欽之信互證。劉氏謂有學者以古文獻證明「以喉聲引出樂管聲」的「斯布斯額」乃脫胎自古胡笳，雖未指明文獻為何，惟觀乎「如天際自然而來」一語，似斷章自〈與魏太子書〉中「天壤之所生」之義；加上「喉囀引聲」之語鮮見於其它古文獻，可知學者所據乃繁欽此信，則車子「喉囀引聲」，實為演奏胡笳，至「暨其清激悲吟」而下，方是歌唱之情狀。劉氏認為胡笳屬於龠類樂器，演奏特徵為「斜吹」，係有別於笛、簫之管吹樂。[3]又據 2007 年《新疆日報》對哈薩克族此種現存樂器的報導：

哈薩克民族的斯伯孜柯（按：即「斯布斯額」）樂器長約 50—70 釐米，管壁開三個、四個、五個，甚至七個音孔。最早的斯伯孜柯樂器的管壁用鮮羊腸套著作爲保護膜，現在有人已經改用銅絲纏繞。吹奏時，先吸水潤濕管口，並用舌尖堵住管口大部，留一小口爲吹孔。吹奏時發出不同音階，同時用喉頭發出持續低音，形成雙聲部。[4]

「用喉頭發出持續低音」，其理與繁欽所說之「喉所發音，無不響應」相通。報導說明笳樂一直未絕於外族，亦顯示樂器之形制雖變，但同樣強調喉部之控制，證明不論古笳還是新笳，「喉囀引聲」一直為關鍵技巧。由是可知繁欽強調「喉囀引聲」之意，在於突出此種新傳入的中亞樂器之特殊演繹。

笳最初流傳於西域與塞北一帶，於漢代自匈奴傳入中原[5]，在曹魏時期已應用於皇室的演奏活動，且不止一種形制。笳的雛形，大底是「胡人卷蘆葉為笳，吹之以作樂」[6]的蘆笳，後來又在此基礎上發展其他形制，如哀笳，就是「以羊角為管，蘆為頭」的一種笳[7]；胡笳則是「似觱栗而無孔，後世鹵部用之」[8]的笳。可見笳的形制，不一而足。故繁欽謂車子演奏之物之效果「與笳同音」，應為未嘗見識之新笳，文中「鼓吹」一詞，亦可作參證，蓋鼓吹樂採用的吹樂器，包括笳、角、排簫、橫笛。[9]《樂府詩集》有記述：

橫吹曲，其始亦謂之鼓吹，馬上奏之，蓋軍中之樂也。……其後分爲二部，有簫笳

[1]《哭庵賞菊詩》及《瑤臺小錄》皆收錄於張次溪編《清代燕都梨園史料》（台北：臺灣學生書局，1965 年）。
[2] 劉正國〈中國龠類樂器述略〉，《人民音樂》第 10 期(北京：中國文聯出版公司，2001 年)，頁 47。
[3] 參看劉正國〈中國龠類樂器述略〉，《人民音樂》第 10 期，頁 46-47。
[4] 賽力克〈哈薩克族斯伯孜柯樂器〉，《新疆日報》，2007 年 11 月 17 日。
[5] 楊蔭瀏指出笳與「牧業生活有關」，且「先在少數民族中間應用」。詳見其《中國古代音樂史稿》上冊(北京：人民音樂出版社，2007 年)，頁 128。
[6] 馬端臨據晉《先蠶儀注》謂：「笳者，胡人卷蘆葉吹之以作樂也，故謂之胡笳。」《文獻通考》（北京：中華書局，1986 年），上冊，卷 138，頁 1225。
[7] 段安節《樂府雜錄》，《樂府雜錄、羯鼓錄、樂書要錄》（北京：中華書局，1985 年），頁 9。
[8] 馬端臨《文獻通考》，上冊，卷 138，頁 1225。
[9] 據楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》，頁 109。

者爲鼓吹，用之朝會、道路，亦以給賜。漢武帝時，南越七郡，皆給鼓吹是也。[①]

可知笳乃用於鼓吹之樂器。車子與黃門鼓吹胡遙「迭唱迭和」所用的樂器，顯然屬於鼓吹之類，由此可推斷車子演奏之樂器必符合鼓吹所需。

笳有哀笳、悲笳等名稱，可知其聲本合於悲傷之調。繁欽言車子吹笳之出眾，亦在動人之悲情。東漢杜摯〈笳賦〉、晉孫楚〈笳賦〉及夏侯湛〈夜聽笳賦〉，亦皆有言笳聲之悲調，可與車子吹笳相對照。杜摯〈笳賦〉謂李伯陽避亂入戎時，借笳寄托羈旅之思，故詠笳聲乃圍繞征人望鄉之情：

> 唯葭蘆之爲物（按：指笳，鄭玄謂「笳」與「葭」通），諒絜勁之自然。託妙體于阿澤，歷百代而不遷。于是秋節既至，百物具成；嚴霜告殺，草木殞零。賓鳥鼓翼，蟋蟀悲鳴。羈旅之士，感時用情。乃命狄人，操笳揚清。吹東角，動南徵，清羽發，濁商起。剛柔待用，五音迭進。倏爾卻轉，忽焉前引。或縕縕以和懌，或悽悽以噍殺；或漂淫以輕浮，或遲重以沉滯。[②]

於以秋節凋零肅殺之景吹笳，強化懷鄉之悲涼孤寂。「倏爾卻轉」以下之句，狀寫出笳聲之特點，非純粹低沉緩慢，而是曲折變化，如同繁欽所謂「曲折沉浮」、「尋變入節」、「優遊轉化」之節奏；聲調抑揚落差，亦即「大不抗越，細不幽散」之境界。孫楚〈笳賦〉寫於〈與魏太子書〉之後，受杜摯與繁欽詠笳聲之影響甚明顯：

> 銜長葭以汎吹，噭啾啾之哀聲。奏胡馬之悲思，詠北狄之遐征。順谷風以撫節，逸響乎天庭。爾乃調唇吻，整容止，揚清矑，隱皓齒。徐疾從宜，音引代起。叩角動商，鳴羽發徵。若夫廣陵散吟，三節白紵；太山長曲，哀及梁父。似鴻雁之將雛，乃羣翔于河渚。[③]

此賦用繁欽「詠北狄之遐征，奏胡馬之長思」之語，以揭示吹笳之用意。「徐疾從宜，音引代起。叩角動商，鳴羽發徵」，與杜摯之賦相類，亦係言笳聲之優遊轉化。惟以《廣陵散》比況，則突顯笳聲急越悲哀之特性，蓋琴弦急越則悲，真誥《甄命篇》云：

> 太上真人忽作凡人，徑往問之：「子嘗彈琴耶？」答曰：「在家時嘗彈之。」真人曰：「弦緩何如？」答曰：「不鳴不悲。」又問：「弦急何如？」答曰：「聲絕而傷悲。」[④]

《廣陵散》之琴曲極為急越，故以慷慨悲壯之音見稱，此與繁欽謂笳聲「激」而「悲」之特性正合。夏侯湛〈夜聽笳賦〉中「相和兮哀諧，慘激暢兮清哀」[⑤]之語，同樣以「清」、「激」形容笳音，故知笳所奏之悲音，是在激越變化中呈現「悲懷慷慨」。繁欽以「哀音外激」、「聲悲舊笳」狀寫笳音，意在強調演奏的悲的程度，而非與喜相對之悲，以此突出車子非凡的吹笳造詣。

「喉囀引聲，與笳同音」固為曹丕所留意，惟「非車子喉囀長吟所能逮」之語，加上全信未有明言車子吹笳，顯示在望文生義的情況下，將「喉囀」理解為歌唱；而其謂繁欽之信

---

① 郭茂倩《樂府詩集》，第 2 冊，卷 21，頁 309。
② 杜摯〈笳賦〉，載嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》，第 2 冊，全三國文卷 41，頁 1282。
③ 孫楚〈笳賦〉，載嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》，第 2 冊，全晉文卷 60，頁 1800。
④ 陶弘景《真誥》（北京：中華書局，1985 年），第 1 冊，頁 76。
⑤ 汪紹楹校《藝文類聚》，上冊，第 44 卷，頁 796。

「過其實」，乃指不能盡信之意。事實上，在相近時期以「喉囀」用於寫歌唱之文，《晉書》夏統小傳亦有之：

> 統(夏統)曰:「……伍子胥諫吳王，言不納用，見戮投海，國人痛其忠烈，為作《小海唱》。今欲歌之。」眾人僉曰:「善。」統於是以足叩船，引聲喉囀，清激慷慨，大風應至，含水　敕天，雲雨響集，叱吒歡呼，雷電晝冥，集氣長嘯，沙塵煙起。王公已下皆恐，止之乃已。[①]

以「喉囀」引出「清激慷慨」之音，由寫歌唱狀態之例，可知時人對「喉囀」不乏望文生義，非獨曹丕一人。亦可知喉囀吹笳之法，若欠缺在場經驗，則有可能誤解為歌唱。歌唱與吹笳雖同樣有運氣的過程，然運氣的方式以及呈現效果卻有差別；此一根本差別，將影響曹丕對音樂之氣的解讀，以及音樂譬喻的實際所指，乃至「氣」的內涵。

突出新傳入新形制樂器——笳的獨特吹奏方法及車子的出色演奏，以取悅曹丕，乃繁欽上牋之原意。而在極力再現新管樂演出之中，繁欽對樂者控馭管樂以及音色之變化又產生深入理解，更引入氣之觀念論音樂之精微運作，從「喉囀引聲」提升至「潛氣內轉」，超越工具層次，豐富傳統之氣觀念。

曹丕雖未深究車子的音樂表演，但由於書信的文辭「甚麗」而印象尤深；「潛氣內轉，哀音外激」之語更敷演成論氣說中的譬喻，且注意到「氣」為音樂關鍵元素，將音樂中的「氣」轉化為「文氣」。然而，在未釐清「潛氣內轉」義涵之情況下延申至論文氣，標舉「氣之清濁有體」，氣的性質以至在文學中的意義便有可能與原義相悖。因是之故，以下先解讀繁欽的「氣」義及其與文學創作的關係，再以此比照和釐清曹丕〈典論　論文〉中的「氣」義。

二、釋繁欽文氣論義涵：潛氣內轉

同樣以「喉囀引聲」之法吹笳，而悲哀程度有高低，在於演奏者駕馭樂器之能力。繁欽在信中用「潛氣內轉」之語描寫車子的演奏狀態，與後句「哀音外激」互文理解，指車子運氣駕馭笳音的能力。車子演奏能動人五內，乃在掌握「潛氣內轉」此竅門。「喉囀引聲」但將笳音送出，而音之輕重緩急則取決於吹笳者運轉內在之氣之強弱長短，故謂「潛氣」，強調內在力量。這種內蘊之氣，處於運轉變化之狀態，在整過吹奏過程中，必須刻意運轉，乃自覺的技巧。此技巧需要累積，經過反覆練習和提升方能掌握「內轉」之竅門，是謂「巧」。演奏效果之高下取決於技巧深淺，於是「內轉」的觀念很自然轉移到技巧上，與「巧」之理論聯繫。

「巧」之論早見諸《莊子》，〈養生主〉記載庖丁講述解牛之經驗：

> 臣之所好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見无非牛者；三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇，而不以目視，官知止而神欲行，依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然，技經肯綮之未嘗，而況大軱乎？良庖歲更刀，割也；族庖月更刀，折

① 房玄齡等撰《晉書》，第4冊，卷94，頁2429-2430。

也；今臣之刀十九年矣，所解數千牛矣，而刀刃若新發於硎。彼節者有閒，而刀刃者無厚；以無厚入有閒，恢恢乎其於遊刃必有餘地矣；是以十九年而刀刃若新發於硎。雖然，每至於族，吾見其難爲，怵然爲戒，視爲止，行爲遲，動刀甚微，謋然已解，如土委地。提刀而立，爲之四顧，爲之躊躇滿志，善刀而藏之。[①]

庖丁能達到「恢恢乎其於遊刃必有餘地」且「刀刃若新發於硎」的境界，在於十九年間解數千牛的經驗中，不斷揣摩解牛的技巧。由最初「所見无非牛」，經過摸索後，歷三年而能「未嘗見全牛」，到最後能「以神遇，而不以目視」。這段經歷，牽涉到探索與掌握竅門的能力，以及經驗的累積。莊子認為此種能力源於天分，謂之「自然妙造」。庖丁解牛的經驗，由探索至歷練，都是自身的體會與覺悟，儘管能道出分寸掌握的過程，其他解牛者卻無法以意會而至其境界。蓋因能道出的屬於方法和規矩，無法道出的是一直以天分控馭的實踐經驗。《孟子》盡心篇便有簡要說明：

梓匠輪輿能與人規矩，不能使人巧。[②]

規矩可學，而不能至巧，反映規矩與巧存在不同的經驗層次。前者可達常模之境，後者則妙不可言，且極為講究分寸的拿捏。《莊子》天道篇對於此不可言傳的經驗，有更細致的解釋：

斲輪徐則甘而不固，疾則苦而不入。不徐不疾，得之於手，而應於心；口不能言，有數存焉於其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣。[③]

在成巧過程中反覆練習，而後掌握箇中分寸，是為「得之於手」；以天分悟出不徐不疾之竅門，則謂「應之於心」。明其「數」而無法言傳，在於竅妙之發現以至練習，乃源於個人獨有的天分與體悟。不同人有不同的體悟，即使同達得心應手之境，其歷練卻不相同，掌握的竅妙亦有差別。

車子吹笳之經驗，正與庖丁、斲輪異曲同工。繁欽讚歎車子之演奏，謂：「知天壤之所生，誠有自然之妙物」，其理與「自然妙造」之觀念相通。音樂演奏、解牛、斲輪，同樣講究駕馭工具的能力與經驗，又皆有規矩與巧兩種境界，而且「巧」的境界又都以中和的傳統追求為原則。在解牛而言，就是庖丁的「遊刃有餘」，不偏於極端；斲輪則明言「不徐不疾」；在音樂演奏而言，桓譚論琴道有「大聲不振華而流漫；細聲不湮滅而不聞」[④]之說，與車子的「大不抗越，細不幽散」，雖「哀音外激」，而演奏者不至涕泗縱橫，合乎「哀而不傷」之要求，殊途同歸。固知繁欽對車子之描述，乃源乎《莊子》之觀念。

車子演奏之巧，不可言傳，而繁欽能洞悉其訣竅，在於以車子之角度理解演奏。演奏者水平有高下，聽者亦如是。出色的演奏者能悟巧境，知音則能識其堂奧，並彰顯成為方法，蓋知音能與演奏者「打成一片」[⑤]，超越以接受者為中心的感官欣賞層次，除卻感知笳聲之抗墜變化，更投入到演奏者的狀態，明瞭其運氣之竅妙。透過合而為一的在場理解，於湊泊

[①] 馬其昶《定本莊子故》(安徽：黃山書社，1989年)，頁22-23。
[②] 蘭州大學中文系孟子譯注小組《孟子譯注》(北京：中華書局，1960年)，頁326。
[③] 馬其昶《定本莊子故》，頁98。
[④] 孫馮翼輯《桓子新論》琴道篇，《仲長統論、桓子新論、物理論、金樓子》(北京：中華書局，1985年)，頁3。
[⑤] 是處「打成一片」之義取自鄧國光〈古文批評的「神」論——茅坤《史記鈔》初探〉，《文學評論》(北京：中國社會科學院出版社，2006年)第4期，頁43-47。

處便能領會音樂演繹與變化的樞機。但知音所追求的並非到達演奏者的技藝水平，因為內中牽涉個人的經驗，經驗隨時而異，亦因人而異，「打成一片」強調的是能與演奏者相通的心理因素與精神狀態。除卻於在場時刻投入演奏狀態外，繁欽在引薦車子入鼓吹部之信箋中，藉由文字表述車子演奏的經驗世界，即以接受者身份再現創作者創作時的心理歷程，再一次超越時空地與車子之音打成一片[①]。在文字表述的過程中，繁欽對於車子演奏狀態有更具體而深刻的了解，更將所感悟到的竅妙提煉為「潛氣內轉」一詞，揭示出創作者的內在狀態。

當然，要投入到演奏者之狀態，音樂的涵養是不可或缺的基本條件，桓譚記載關於知音之論云：

> 成少伯工吹竽，見安昌侯張子夏鼓琴，謂曰：「音不通千曲以上，不足爲知音。」[②]

「通千曲」作為知音之必要條件，強調的是學養與識見。但通曲而不能與演奏者通，亦未稱得上是知音。

莊子、繁欽所記述的巧者，都是善於控馭工具而使技法提升到極巧妙之境。雖然解牛、斲輪、吹笳皆屬技術層面的活動，但其入「巧」的經驗，以及接受者知「巧」的問題，卻與文學創作有相通之處。羅根澤論《莊子》在《中國文學批評史》之位置及意義時，便將庖丁、斲輪二篇納入「藝術創造論」的範疇析述。[③]羅先生認為《莊子》提出的技巧理論能啟發曹丕文藝創作論，證據就是曹丕所舉的音樂譬喻，認為其「雖在父兄，不能以移子弟」之語乃上承斲輪「臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣」而來，由此點出《莊子》啟曹丕文學創作理論之處，在於創作者「自然妙造」的天分。然而，文學創作與藝術創作，雖各處兩種經驗世界，而同歸一理。理既同則相通點固不只一處。技有巧，文有藝；技強調工具的掌握，文講究文字的駕馭，二者均強調先天與後天之條件，先天指自然妙造的悟性，後天則為個人獨特的浸淫經驗。此理不僅貫通於解牛、斲輪與文學創作，亦合乎吹笳與歌唱的經驗。蓋繁欽描述車子的演出，實亦源自《莊子》的觀念。惟音樂演奏相對於解牛與斲輪此類操作活動而言，更為貼近藝術層面，因而更易於觸發曹丕於〈典論　論文〉中借音樂而言文學。音樂譬喻中有「巧拙有素」之語，便從繁欽描述車子演奏而來，足見繁欽之言車子，在《莊子》與〈典論　論文〉之間，起着橋樑的作用。繁欽對曹丕的啟發，除了音樂譬喻外，更重要是將「氣」移植於創作論，推導曹丕以氣論文學創作。然而，曹丕在接受的過程又逐漸離開繁欽的原初涵義，而另闢新的角度。一方面，在譬喻中強調影響「巧」、「拙」的原因在於「引氣不齊」，此「氣」乃自中出，無異於繁欽；另一方面，在跳出音樂論文的語勢裡，曹丕對「氣」的理解又回歸於個人既有的見解，造成在同一篇章中並存內涵不相合的「氣」。

三、釋曹丕沿繁欽而發之文氣論：氣之清濁有體

[①] 詳見高友工〈文學研究 的理論基礎——試論「知」與「言」〉，見其所著《中國美典與文學研究論集》(臺北：臺灣大學出版中心，2004 年)，頁 1-18。
[②] 孫馮翼輯《桓子新論》琴道篇，《仲長統論、桓子新論、物理論、金樓子》，頁 4。
[③] 羅根檡《中國文學批評史》(上海：上海古籍出版社，1984 年)，頁 61-64。

〈典論　論文〉論「氣」說中，「氣」的涵義與繁欽最為迥異者，為「氣之清濁有體」一句。「清濁」為是句釋「氣」之關鍵，明其義則可解「氣」。從文勢看，句後「不可力強而致」一語緊接音樂譬喻，兼與「巧拙有素。雖在父兄，不能以移子弟」之意合徹。以此推論，曹丕以歌唱效果理解「氣」，則是句對「氣」之論述亦與音樂範疇有聯繫。這除卻受繁欽一文啟發外，當時文體所具豐富的音樂元素，即文與樂的密切關係，是重要的背景因素。《樂府詩集》於「相和歌辭」總敘云：

> 《晉書・樂志》曰:「凡樂章古辭存者，並漢世街陌謳謠,《江南可採蓮》、《烏生十五子》、《白頭吟》之屬。」其後漸被於弦管，即相和諸曲是也。魏晉之世，相承用之。……又諸調曲皆有辭、有聲，而大曲又有豔，有趍、有亂。辭者其歌詩也。[①]

漢以來盛行的樂府，皆屬可歌之文體。[②] 相和歌辭為樂府之類屬，郭氏稱其辭為「歌詩」，正在於文辭「被於弦管」後可歌。曹丕所作之樂府，大部分屬相和歌辭，反映其創作可歌文學有一定經驗。由文辭轉化為歌曲的文學特性，自然而然引發作者注意文學中的音樂元素，且成為慣性思維態勢，曹丕以音樂言文學中的氣，亦不離時代的思維定勢。故知「氣之清濁有體」的「清濁」，亦是援引音樂語境的涵義。

釋音樂語境之「清濁」義

清濁出現於音樂語境的情況，先秦已有之。據《春秋左傳》魯昭公二十年記載晏子與齊侯講述先王「和五聲」的問題時，便指出清、濁屬於聲之形態：

> 先王之濟五味、和五聲也，以平其心，成其政也。聲亦如味，一氣，二體，三類，四物，五聲，六律，七音，八風，九歌，以相成也。清濁、小大、短長、疾徐，哀樂、剛柔、遲速、高下，出入，周疏，以相濟也。君子聽之，以平其心。[③]

晏子指出聲之形態有十四種之多，清、濁則屬其二。《呂氏春秋》提出聲音之形態有四，種類相對較少，但清、濁仍在列中：

> 夫音亦有適。……太清則志危，以危聽清則耳谿極，谿極則不鑒，不鑒則竭。太濁則志下，以下聽濁則耳不收，不收則不特，不特則怒。故太鉅、太小、太清、太濁，皆非適也。
>
> 何謂適？衷音之適也。何謂衷？大不出鈞，重不過石，大小輕重之衷也。黃鐘之宮，音之本也，清濁之衷也。[④]

《呂氏春秋》以為清、濁皆有不同程度的表現，而黃鐘之宮調乃清音與濁音達至最恰宜之程度，顯示清、濁乃客觀存在於聲音中，無高下之別，聲音之優劣非取決於形態，而在樂器表達的程度是否適中。同樣將清、濁用於樂器聲音之範疇之情況，見諸《國語》載單穆公就鑄大鐘一事的論說：

[①] 郭茂倩《樂府詩集》，第 2 冊，卷第 26，頁 376-377。
[②] 關於樂府可歌之論，參朱謙之《中國音樂文學史》，頁 138-166。
[③] 洪亮吉著，李解民點校《春秋左傳詁》(北京：中華書局，1987 年)，下冊，頁 746。
[④] 陳奇猷《呂氏春秋校釋》(上海：學林出版社，1995 年)，上冊，卷五，頁 272-273。

耳之察和也，在清濁之間；其察清濁也，不過一人之所勝。是故先王之制鍾也，大不出鈞，重不過石。[①]

單穆公指出制鐘之標準在於耳能否「察清濁」，此清與濁亦為樂器之聲音。以上三段引文皆在關於音樂的語境中提出清、濁，而在先秦時期一些非專論樂理的文獻中，亦有將清、濁概括為聲音之兩大類，以作為論說道理中的例子或輔證，如《荀子》：

墨子之於道也，猶瞽之於白黑也，猶聾之於清濁也，猶欲之楚而北求之也。[②]

以聾子聽清聲與濁聲之例，旨在說明墨子背道而馳，清、濁雖無具體內涵，但亦泛指聲音。

漢以後，清、濁於樂論領域有進一步之發展，如劉安《淮南鴻烈解　泰族訓》：

故立父子之親而成家，別清濁五音六律相生之數，以立君臣之義而成國。[③]

音、律為音樂術語，將清濁與之並舉，顯示清、濁為音和律以外同一類屬的音樂形態。《氾論訓》又謂：

耳不知清濁之分者，不可令調音。心不知治亂之源者，不可令制法。……譬猶不知音者之歌也，濁之則鬱而無轉，清之則燋而不謳。[④]

分辨清濁作為調校音樂之必要條件，可知清濁乃指樂器之清音與濁音。謂濁音之劣態「鬱而無轉」，即過於緩慢而不流暢；清音之劣態「燋而不謳」，指過急而欠缺節奏，都豐富了清、濁的音樂內涵。

作為音樂術語，清、濁本身未有高下之分，其優劣乃表達之巧拙使然。但在詠樂的文學作品中，卻存在喜清惡濁之審美觀。嵇康《琴賦》言琴之聲，謂「爾乃理正聲，奏妙曲；揚白雪，發清角」[⑤]、「初涉淥水，中奏清徵」[⑥]，「清角」與「清徵」早見諸《韓非子　十過》敘師曠跟晉平公談悲音之對話：

晉平公觴之於施夷之臺。酒酣，靈公起，公曰：「有新聲，願請以示。平公曰：「善」。乃召師涓，令坐師曠之旁，援琴鼓之。……平公曰：「此所謂何聲也？」師曠曰：「此所謂清商也。」公曰：「清商固最悲乎？」師曠曰：「不如清徵。」……平公提觴而起為師曠壽，反坐而問曰：「音莫悲於清徵乎？」師曠曰：「不如清角」。[⑦]

清商、清徵、清角本指商、徵、角三調之清音，屬音樂術語，但師曠所注意者，在於此三調之悲哀程度。嵇康謂琴「賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴」[⑧]，可知在琴論中，清為上，蓋能以音哀動人。賦中又有「竦肅肅以靜謐，密微微其清閑」[⑨]、「激清響以赴會，何弦歌之綢繆」[⑩]、「清和條昶，案衍陸離」[11]之語，皆以「清」寫琴聲；雖然此處

[①]《國語》上海師範大學古籍整理研究所校點本(上海：上海古籍出版社，1988 年)，上冊，卷三，周語下，頁 123。
[②] 李滌生《荀子集釋》(台北：臺灣學生書局，1984 年)，樂論篇第 20，頁 459。
[③] 劉文典《淮南鴻烈集解》(合肥：安徽大學；昆明：雲南大學，1998 年)，頁 689。
[④] 劉文典《淮南鴻烈集解》，頁 438-442。
[⑤] 嵇康〈琴賦〉，魯迅編《嵇康集》(香港：新月出版社)，頁 35。
[⑥] 嵇康〈琴賦〉，魯迅編《嵇康集》，頁 35。
[⑦] 陳奇猷校注《韓非子新校注》(上海：上海古籍出版社，2000 年)，上冊，頁 206。
[⑧] 嵇康〈琴賦〉，魯迅編《嵇康集》，頁 33。
[⑨] 嵇康〈琴賦〉，魯迅編《嵇康集》，頁 34。
[⑩] 嵇康〈琴賦〉，魯迅編《嵇康集》，頁 36。

「清」之意與樂理無涉，但嵇康末段言琴「體清心遠」[①]，而全篇未見一「濁」字，反映對「清」之偏好。其〈聲無哀樂論〉又云：

啼聲之善惡，不由兒口吉凶，猶琴瑟之清濁，不在操者之工拙也。心能辨理善譚，而不能令內籥調利，猶瞽者能善其曲度，而不能令器必清和也。[②]

「善其曲度」與技工，指追求盡善盡美之音樂，但樂器不因瞽者「善其曲度」而清和，不以操者技藝工巧而發清音，故知清音或清和之音乃操者、瞽者所追慕也。

文學作品，尤其詠樂作品偏好「清」之觀念，乃自聖賢借水之清濁論道而衍發。艾蘭認為水滋養生命的力量及多重樣態，令先秦諸子經常借以取喻，也是孔子把水視為理解人類行為的準則而對之興味盎然的原因。[③] 孔子在聽孺子歌滄浪之水後規勸學子，就是借水清濁之象而發論：

孟子曰：「不仁者可與言哉？安其危而利其菑，樂其所以亡者。不仁而可與言，則何亡國敗家之有？有孺子歌曰：『滄浪之水清兮，可以濯我纓；滄浪之水濁兮，可以濯我足。』孔子曰：『小子聽之！清斯濯纓，濁斯濯足矣。自取之也。』夫人必自侮，然後人侮之；家必自毀，而後人毀之；國必自伐，而後人伐之。太甲曰：『天作孽，猶可違；自作孽，不可活。』此之謂也。」[④]

孔子在聽到孺子之歌後，強調「自取之」的應用態度，對水之清與濁並沒有明確喜惡之別，相反，不論清濁，孔子對水皆存有欣賞與尊敬。〈論語　雍也〉載：

知者樂水，仁者樂山。知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽。[⑤]

謂「知者樂水」，因近水而樂，顯示了對水之喜愛，對水性的欣賞。水性動，因動而臨處各地，展現各種態勢，〈荀子　宥坐〉便記載了孔子認為水之種勢態，皆代表美好的德性：

孔子觀於東流之水。子貢問於孔子曰：「君子之所以見大水必觀焉者，是何？」孔子曰：「夫水，徧與諸生而無為也，似德。其流也埤下，裾拘必循其理，似義。其洸洸乎不淈盡，似道。若有決行之，其應佚若聲響，其赴百仞之谷不懼，似勇。主量必平，似法。盈不求概，似正。淖約微達，似察。以出入以就鮮絜，似善化。其萬折也必東，似志。是故君子見大水必觀焉。」[⑥]

「德」、「義」、「道」、「勇」、「法」、「正」、「察」、「善化」與「志」，乃水赴各種地勢所呈現的德性，在孔子看來，水無處不善，甚至願意讓萬物「鮮絜」而由清變濁。[⑦]「清斯濯纓，

---

[11] 嵇康〈琴賦〉，魯迅編《嵇康集》，頁 36。
[①] 嵇康〈琴賦〉，魯迅編《嵇康集》，頁 38。
[②] 嵇康《聲無哀樂論》，魯迅編《嵇康集》，頁 74。
[③] [美]艾蘭著，張海晏譯《水之道與德之端——中國早期哲學思想的本喻》（上海：上海人民出版社，2002年），頁 4-24。
[④] 蘭州大學中文系孟子譯注小組《孟子譯注》，頁 170。
[⑤] 楊樹達《論語疏證》（上海：上海古籍出版社，1986 年），頁 145。
[⑥] 梁啟雄《荀子簡釋》（北京：中華書局，1983 年），頁 390-391。
[⑦] 東漢《韓詩外傳》卷三有載孔子解智者樂水之語，謂：「夫水者，緣理而行，不遺小間，似有智者；動而下之，似有禮者；蹈深不疑，似有勇者；障防而清，似知天命者；歷險致遠，卒成不毀，以有德。天地以成，羣物以生，國家以寧，萬事以平，品物以正，此智者所以樂於水也。」（載楊樹達《論語疏證》，頁 145）《說苑　雜言》47 亦載：「泉源潰潰，不釋晝夜，其似力者；循理而行，不遺小間，其似持平者；動而之下，其似有禮者；赴千仞之壑而不疑，其似勇者；障防而清，其似知命者；不清以入，鮮潔而出，其似善化者；

濁斯濯足」，強調的正是水之善，不論清濁，皆有其作用與價值；人只要恰當取用水，便能察悟水之道，欣賞水之德性。然而，此語經孟子解讀後出現了變異。纓與足對舉，便有高下較量。纓表高潔，足為卑下，用以濯洗之水便有清高濁下之別。建立於生活層面的喜惡，經孔子借以論道，「清」、「濁」便分別表示自重與自侮，亦即行善與行惡，由是在道德語境中，便形成清高濁下之觀念。及後〈楚辭　漁父〉進一步將此道德語境下的觀念發揮：

> 屈原曰：「舉世皆濁我獨清，眾人皆醉我獨醒，是以見放。」漁父曰：「聖人不凝滯於物，而能與世推移。世人皆濁，何不淈其泥而揚其波？眾人皆醉，何不餔其糟而歠其釃？何故深思高舉，自令放為？」屈原曰：「吾聞之，新沐者必彈冠，新浴者必振衣。安能以身之察察，受物之汶汶者乎？寧赴湘流，葬於江魚之腹中。安能以皓皓之白，而蒙世俗之塵埃乎？」漁父莞爾而笑，鼓枻而去，歌曰：「滄浪之水清兮，可以濯吾纓；滄浪之水濁兮，可以濯吾足。」遂去，不復與言。[①]

屈原以水清喻善，水濁喻惡，又以污泥和世俗之塵埃、清波和皓皓之白加劇二元關係，清臧濁否由此定型。此標準延伸於音樂審美範圍，便成高下與愛惡之向度，如嵇康將清賦予美的內涵，便出於自覺的價值判斷。《桓子新論》載禹於洪水浡滈之際援琴作操之事，更將流水之清與聖賢之琴聲聯繫，進一步為樂中的「清」音賦予善美、高潔之義涵：

> 昔夏之時，洪水懷山襄陵，禹乃援琴作操，其聲清以益，潺潺湲湲，志在深河。[②]

清與濁在樂論中既有中性並存之例，亦不乏清高濁下之情況，此差異現象可於《禮記　樂記》鄭玄注中找到解釋。鄭玄注中與清濁相關之論述有二，其一於「宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怗懘之音矣」之注云：

> 五者，君、臣、民、事、物也。凡聲濁者尊，清者卑。怗懘，敝敗不和之貌。[③]

濁尊清卑的觀念，亦見於《月令》鄭注。鄭玄注《月令》孟春之月「其音角」云：

> 謂樂器之聲也。三分羽益一以生角，角數六十四。屬木者，以其清濁中，民象也。春氣和，則角聲調。《樂記》曰：「凡聲尊卑取象五行，數多者濁，數少者清，大不過宮，細不過羽。」[④]

注孟夏之月「其音徵」云：

> 三分宮去一生徵，徵數五十四。屬火者，以其微清，事之象也。[⑤]

注季夏之月「其音宮」云：

> 聲始於宮，宮數八十一，屬土者，以其最濁，君之象也。[⑥]

注孟秋之月「其音商」云：

眾人取平，品類以正，萬物得之則生，失之則死，其似有德者；淑淑淵淵，深不可測，其似聖者。通潤天地之間，國家以成。是知之所以樂水也。」語境與〈荀子　宥坐〉相似，俱言水之德性。

① 洪興祖《楚辭補注》（北京：中華書局，1987 年），頁 179-180。
② 孫馮翼輯《桓子新論》琴道篇，《仲長統論、桓子新論、物理論、金樓子》，頁 4。
③《禮記正義》卷三十七，《十三經注疏》（北京：北京大學出版社標點本，2000 年），頁 1255。
④《禮記正義》卷十四，《十三經注疏》，頁 523。
⑤《禮記正義》卷十五，《十三經注疏》，頁 574。
⑥《禮記正義》卷十六，《十三經注疏》，頁 603。

三分徵益一以生商，商數七十二。屬金者，以其濁次宮，臣之象也。[①]

注孟冬之月「其音羽」云：

三分商去一以生羽，羽數四十八。屬水者，以為最清，物之象也。[②]

清濁之程度由五音之絲數決定，「數多者濁，數少者清」，表達客觀的音樂形態，故在與五音的關係上，清濁屬於音樂術語。至於在經解中，清濁雖仍為術語，但以五行之象比附，便含有價值判斷的高下，清者為卑，濁者為尊。在政治禮樂之範式中，清濁更為強調的乃政治內容，樂理只作為推論比附的依據。鄭玄對於清濁之解，尚見於一處，在「是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨。五色成文而不亂，八風從律而不姦，百度得數而有常。小大相成，終始相生，倡和清濁，迭相為經」之注云：

清明，謂人聲也。廣大，謂鐘鼓也。周還，謂舞者。五色，五行也。八風從律，應節至也。百度，百刻也，言日月晝夜，不失正也。清，謂蕤賓至應鐘也。濁，謂黃鐘至中呂。[③]

是處於宮調中解清濁，屬於樂理或音樂演奏之技術層面，清濁只為中性的術語。鄭玄對清濁的討論，雖然不脫音樂內涵，因應不同語境，意義與價值層面卻迴異。故知清濁義乃取決於所處之語境。

綜觀先秦至魏晉與音樂有關之清濁義，蓋有三途：一，在經解之語境中，清濁受五行觀念繩套，宮與商分別指君與臣，君臣位尊，濁為土聲，土處五方之中，中為君位，故謂「濁者尊」；相對而言，清聲與事、物對應，位卑，故「清者卑」。濁高清下之觀念源於既定五行範式之價值判斷。二，在文學作品乃至直覺審美之語境中，受《孟子》與《楚辭》言水之清濁之觀念影響，清為高，濁為下。三，在專門的音樂術語和演奏之語境中，清、濁屬於兩種不同的音樂形態，無分高下。

釋「氣之清濁有體」之「清濁」義

先秦以來，在音樂語境中出現清濁二詞的情況既不鮮見，且包含多元觀念，可知清濁為音樂語境中慣用之詞彙。曹丕在以樂喻文氣時，牽引「清濁」於論述中，是時代慣性思維使然，惟其以音樂詞彙並結合氣以言文，則屬新見。此新見固非一朝一夕提出，曹丕的兩首〈善哉行〉即揭示其醞釀與演化過程。第一首〈善哉行〉為寫美人之思：

有美一人，婉如清揚。妍姿巧笑，和媚心腸。知音識曲，善為樂方。哀弦微妙，清氣含芳。流鄭激楚，度宮中商。感心動耳，綺麗難忘。離鳥夕宿，在彼中洲。延頸鼓翼，悲鳴相求。眷然顧之，使我心愁。嗟爾昔人，何以忘憂。[④]

曹丕所寫之美人，「知音識曲，善為樂方」，有論者認為此即〈答繁欽書〉中名瑣之女子[⑤]，

[①]《禮記正義》卷 16，《十三經注疏》，頁 607。

[②]《禮記正義》卷 17，《十三經注疏》，頁 633。

[③]《禮記正義》卷 38，《十三經注疏》，頁 1293。

[④] 黃節注《魏武帝魏文帝詩註》(香港：商務印書館，1976 年)，頁 37-38。

[⑤] 見〈善哉行〉朱乾注及黃節案語，載黃節注《魏武帝魏文帝詩註》，頁 38。施議對釋〈善哉行〉亦有相同見解，見《古詩一百首》(湖南：岳麓書社，2006 年)。

曹丕嘗稱善其歌舞，則知「哀弦微妙，清氣含芳」乃用以美言歌曲演繹之聲音；「哀弦」與「清氣」互文，前者指樂器之音，後者為美人之歌聲。「清」與「氣」合用，顯示曹丕受繁欽以「潛氣內轉」寫車子歌唱狀態的影響，在描寫美人歌唱時，注意到氣的存在，並將之與音樂術語結合。同樣，另一篇〈善哉行〉亦有以「清氣」言聲音：

朝日樂相樂，酣飲不知醉。悲絃激新聲，長笛吹清氣。絃歌感人腸，四坐皆歡悅。(後略)[①]

「吹清氣」指長笛吹出之氣，與聲並現於外。黃節由「新聲」一詞推斷「清氣」指曹魏新興的清商曲[②]，故與前首之「清氣」不同。言美人「清氣含芳」，相類於嵇康喜以清言琴聲，顯示曹丕對清存有欣賞的價值觀，即其清之內涵，乃沿乎文學審美之定調而來。兩首〈善哉行〉皆言「清氣」，且無「濁氣」之詞，是由於着重言聲音之美態。以此觀〈典論　論文〉，則「氣之清濁有體」乃承接以「清氣」言聲音之經驗而來。曹丕言聲音，捨濁取清，在於「清氣」代表較高的審美價值。清濁之審美標準既沿乎滄浪之水之論，自然可融通於音樂與文學範疇。是以曹丕論文雖清濁並舉，卻旨在言清；濁乃順就文勢所添之襯字，屬互文之筆。

在曹丕強調清氣之意義，在於突出文學創作必須秉具的天分，且為高天分。繁欽寫車子演奏之時，謂其所用之笳「天壤之所生，誠有自然妙物」，在望文生義之影響下，曹丕將是句解讀為車子的卓絕歌藝乃任自天然，即天賦的能力為關鍵條件。此意正合《莊子》以來強調個人悟性之論，如前文引《天道篇》「斲輪」之例，說明技巧的掌握「口不能言」，且「臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣」，即體悟無法傳授，只能憑個人天分與經驗與領悟。此種觀念在漢際有進一步發展為成說，《淮南鴻烈　齊俗訓》云：

若夫工匠之為連鐖、運開、陰閉、眩錯，入於冥冥之眇，神調之極，游乎心手眾虛之閒，而莫與物為際者，父不能以教子。瞽師之放意相物，寫神愈舞，而形乎弦者，兄不能以喻弟。[③]

《文選》李善注亦指出《桓子新論》「惟人心之所獨曉，父不能以禪子，兄不能以教弟也」之語，乃曹丕「至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟」之脫胎處[④]。悟性是天賦的領悟力，天分高則悟性高。音樂天分高，則如車子能「潛氣內轉」、「喉囀引聲」，歌藝達「巧」之境；文學天分高，為文便有「清氣」。反之，欠缺天分則無法當行出色，故「不可力強而至」之語，乃在欠缺天分者而言。在露才揚己之世，氣之清濁主要言清，「巧拙有素」主要言巧；故「文以氣為主」，強調的是天分高者之文。作者稟其天賦，將其才氣、格調、性情呈現於文章，形成獨有而出眾之氣象。至於「齊氣」與「體氣高妙」，就是呈現於外的氣象，涵蘊作者及其為文的特性。但曹丕亦謂「文非一體，鮮能備善」，天分高者之文非全無缺點，關鍵在於氣象。天分沒有優劣之別，氣象則涵蘊作者之才氣、格調、性情，牽涉審美角度，見人見智。故徐幹之「齊氣」雖非欣賞之語，然曹丕將之位列於七子，則徐幹

---

① 黃節注《魏武帝魏文帝詩註》，頁 38-39。
② 見〈善哉行〉黃節注，載《魏武帝魏文帝詩註》，頁 39。
③ 劉文典《淮南鴻烈集解》，頁 369。
④ 見李善注《昭明文選》，第 6 冊，第 52 卷，頁 2271。

之天分學養亦非下品，但文章氣象則不一定合欣賞者之審美標準。

四、辨繁欽與曹丕文氣論的歧義

曹丕雖然由「潛氣內轉」注意到「氣」的重要，論文以「氣」立骨，但卻以為車子之「奇才妙伎」乃歌聲「與笳音同」，對於「潛氣內轉」之「氣」，亦理解為歌唱的關鍵，由是聲與氣於演繹中少了笳的存在，二者拉近了距離。以「引氣不齊，巧拙有素」二句，概括歌者將氣引出以控制歌唱的效果，取決於本身天分與技巧高低之論述。因此「引氣不齊」便蓋指由「潛氣內轉」到「喉囀引聲」的效果。「引氣不齊」與「喉囀引聲」之「引」不同，前者「引氣」，後者「引聲」。先「引氣」而後「引聲」，故繁欽謂「潛氣內轉，哀音外激」，明明白白；而曹丕只以「引氣不齊」一句概之，沒有將內在之氣與呈現於外的聲區分，這是誤解吹笳為歌唱之結果。吹笳與歌唱雖同樣要引氣，但吹笳的氣主要作用於樂器，呈現效果以聲音為主；歌唱之氣經過喉囀與聲俱出，氣較易為聽者感知，但同時較難在效果中與聲音分別開來。曹丕從演唱效果中解氣，氣便存在於外在效果，而非影響演唱效果的內在力量。將演唱效果與氣並列，則演唱效果不同，相當於氣有不同。於是，氣便成為結果，而非原初作用之動力。於效果中釋氣，既缺失演繹過程的動態，亦與原初動力之單一性質迥異。

基於對氣之解讀出現偏差，音樂譬喻雖源「潛氣內轉，哀音外激」而來，在強調「氣」的觀點上回歸於繁欽一文之語境，但「引氣不齊」之氣，其內涵仍站於一己既有之角度，異於繁欽。而在譬喻以外的氣說，更南轅北轍。以「清濁」言氣，「清」在音樂範圍中既屬外在形態，以之言氣，則知曹丕所論之氣，非關繁欽「潛氣內轉」之範屬。曹丕雖由音樂留意到文學中「氣」的關鍵作用，但沿演唱效果之角度理解，縱留意到天分之重要，終究沒有留意與天分有密切關係的「才氣」，且將氣理解為外在的氣象勢態，則氣象勢態代表創作者獨有的風格、情感，存在於文章既成之時；而「潛氣內轉」乃內在之氣，是駕馭文字的才氣，運行於文章創作之際。一靜一動，一末一本，一外一內，兩種氣本質上截然不同，亦處於不同的空間。

曹丕對氣的理解不同於繁欽，在於其以接受者的角度着眼，只留意到存在於現象的氣；徘徊於可感的形態去解讀，形態萬千，解讀何止於萬千。故評論各家之文，則提出不同之氣。繁欽則從創作者角度去求「打成一片」之境，理解其內在之氣之運作。雖同以氣言音樂，「長笛吹清氣」之語更幾近於吹笳，然「潛氣內轉」與外現之氣，究非一義。

繁欽提出的氣超越了用以形容外在形態的功能，視之為存在於內部的關鍵力量。此種觀念強調創作主體與創作技巧，而非鑑賞與演繹。但氣在當時往往見用於不同的範疇，仍未發展為規範而成熟的理論術語，曹丕對氣的理解與運用顯然亦未能完全清晰。在受繁欽言「潛氣內轉」影響下，以「清氣」言聲音，將氣與外在可感的詞語結合，正反映其處似是而非之際，且以接受者之角度理解。在此基礎上將氣移植入文論，則「氣之清濁有體」便為接受者之論調；後句「不可力強而至」強調天分，卻又為創作者之經驗，以創作之角度言氣，是曹

丕尚未掌握處，於是只能重回繁欽描寫車子的話語中去解釋氣的重要。故回歸話語中的氣，只是直取繁欽之觀念，未引用於文論中。

曹丕既不解繁欽所言之氣，在論文氣中又將繁欽所啟之部分以「譬諸音樂」之語輕易帶過，兼以君權將氣之性質定形為文氣論主流，終令繁欽對氣的新見旁落。

餘論

漢魏的氣論不獨是曹丕一家之說，繁欽的氣論同樣沿乎傳統，而在時代共識之下醞釀，惟其藉由中亞新形制樂器的出現為契機，以個人識見形成，其氣論更能體現秦漢以來音樂發展的經驗世界，並反映漢魏的外來音樂文化對開闢中國傳統氣觀念的影響。繁欽氣論之價值，更在於超越工具性描述，以傳統氣觀念考究新音樂，透過以「巧」為核心的駕馭工具能力此一共同點，將樂器與文字聯繫，進而將音樂經驗轉移至文學創作理論。

惟繁欽在描寫音樂時，以「潛氣內轉」顯豁創作的精神狀態，未有刻意將氣標示，加諸種種原因而無法彰顯於世；而曹丕的氣論相對於繁欽的觀念，即使是屬於表層的文字敘述，但刻意用「文以氣為主」點出氣的重要，且受到後人的無限尊崇而甚至遮蔽包括繁欽在內的所有氣的觀念。

「潛氣內轉」雖未顯於當時，卻在清際得其所用，先經譚復堂、李審言及朱一新三人不謀而合的標舉，揭示出其多方面的文論價值。譚氏於作品及文體評論中曾多次引用「潛氣內轉」，既將之與文章聲韻聯繫[①]，後來更用之以評詞[②]，顯示對「潛氣內轉」的重視已提升至學術層面。朱一新與李審言則以「潛氣內轉」開拓六朝文論。朱氏用以論六朝文之音節[③]，李氏則謂六朝儷文「潛氣內轉，默默相通」[④]，其義與李氏合徹。　後，孫德謙受朱氏之論影響，於《六朝麗指》中奉之為「六朝真訣」，更在六朝文「聲」與「氣」之層面多所發揮，由是，重新發挖其文氣說之價值。「潛氣內轉」見用於清際，乃建立自文氣說成熟之基礎上，然其創發卻處於啟導狀態，可謂包蓋文氣說之一首一尾，所處之位極為關鍵。

本文之作不在翻案，或者刻意張揚繁欽之說，而是根據徵實的治學原則，在當今有限的文獻範圍之內，理解中國文論重要關鍵時刻的諸種實況。本文的結論具體說明支配中國文學理論的氣的觀念，尚需要作全方位或更合乎歷史面貌的具體探索，重新理解繁欽的「潛氣內轉」說，只能夠說是開端的工作。

[①]兩段以「潛氣內轉」論誦讀的日記，其一段云：「讀《中論》。沖和古秀，潛氣內轉。東漢人未見其偶。宜張皋文先生嘆絕倫也。」見譚獻《復堂日記》（石家莊：河北教育出版社，2000 年），頁 6。其二段云：「夜誦《珍藝宧文》，琅琅真作金石聲。說《書》、《詩》數篇，風發泉湧，而淵淵鼝鼝，潛氣內轉……」見譚獻《復堂日記》，頁 7。

[②] 譚獻評辛稼軒〈水龍吟　旅次登樓〉云：「裂竹之聲，何嘗不潛氣內轉。」見譚獻《復堂詞話》，載唐圭璋輯《詞話叢編》（北京：中華書局，1996 年），頁 3994。

[③] 朱一新於《無邪堂答問》謂：「駢文體格已卑，故其理與填詞相通，潛氣內轉，上抗下墜，其中自有音節，多讀六朝文，則知之。」轉引自奚彤雲《中國古代駢文批評史稿》（上海：華東師範大學出版社，2006 年），頁 144。

[④] 李詳〈答江都王翰棻論文書〉謂：「文章自六經周秦兩漢六代以及三唐，皆奇耦相參，錯綜而成。六朝儷文，色澤雖殊，其潛氣內轉，默默相通，與散文無異旨也。」《李審言文集》（江蘇：江蘇古籍出版社，1989 年），頁 1061。

徵引書目

[美]艾蘭著，張海晏譯《水之道與德之端——中國早期哲學思想的本喻》(上海：上海人民出版社，2002 年)。

《十三經注疏》(北京：北京大學出版社標點本，2000 年)。

《六臣注文選》(北京：中華書局，1987 年)。

《國語》上海師範大學古籍整理研究所校點本(上海：上海古籍出版社，1988 年)。

王運熙《樂府詩述論》(上海：上海古籍出版社，2006 年)。

朱謙之《中國音樂文學史》(北京：北京大學出版社，1989 年)。

余懷《板橋雜記》(江蘇：江蘇文藝出版社，1987 年)。

李兆洛編《駢體文鈔》(上海：上海書店，1988 年)。

李昉等撰《太平御覽》(北京：中華書局，1985 年)。

李詳《李審言文集》(江蘇：江蘇古籍出版社，1989 年)。

李滌生《荀子集釋》(台北：臺灣學生書局，1984 年)。

李賢注《後漢書》(北京：中華書局，年)。

汪紹楹校《藝文類聚》(香港：中華書局，1973 年)。

房玄齡等撰《晉書》(北京：中華書局，1974 年)。

施議對編纂《古詩一百首》(湖南：岳麓書社，2006 年)。

段安節《樂府雜錄》,《樂府雜錄、羯鼓錄、樂書要錄》(北京：中華書局，1985 年)。

洪亮吉著，李解民點校《春秋左傳詁》 (北京：中華書局，1987 年)。

洪興祖《楚辭補注》(北京：中華書局，1987 年)。

唐圭璋輯《詞話叢編》(北京：中華書局，1996 年)。

奚彤雲《中國古代駢文批評史稿》(上海：華東師範大學出版社，2006 年)。

孫馮翼輯《桓子新論》 (北京：中華書局，1985 年)。

徐復觀《中國文學論集》(台北：臺灣學生書局，1985 年)。

馬其昶《定本莊子故》(安徽：黃山書社，1989 年)。

馬端臨《文獻通考》(北京：中華書局，1986 年)。

高友工《中國美典與文學研究論集》(臺北：臺灣大學出版中心，2004 年)。

張次溪編《清代燕都梨園史料》(台北：臺灣學生書局，1965 年)。

張能甫〈《漢語大詞典》疏漏拾零〉，《四川師範大學學報》(社會科學版)第 28 卷第 2 期(成都：四川師範大學，2001 年 3 月)。

梁啟雄《荀子簡釋》(北京：中華書局，1983 年)。

郭茂倩《樂府詩集》 (北京：中華書局，1979)。

陳奇猷《呂氏春秋校釋》(上海：學林出版社，1995 年)。

陳奇猷校注《韓非子新校注》(上海：上海古籍出版社，2000 年)。

陶弘景《真誥》(北京：中華書局，1985 年)。

黃節注《魏武帝魏文帝詩註》(香港：商務印書館，1976 年)。

楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》上冊(北京：人民音樂出版社，2007 年)。

楊樹達《論語疏證》(上海：上海古籍出版社，1986 年)。

葛洪《西京雜記》(北京：中華書局，1985 年)。

劉文典《淮南鴻烈集解》(合肥：安徽大學；昆明：雲南大學，1998 年)。

劉正國〈中國龠類樂器述略〉，《人民音樂》第 10 期(北京：中國文聯出版公司，2001 年)。

鄧國光〈古文批評的「神」論──茅坤《史記鈔》初探〉，《文學評論》(北京：中國社會科學院出版社，2006 年)第 4 期。

魯迅編《嵇康集》(香港：新月出版社)。

蕭統編《文選》(上海：上海古籍出版社，1986 年)。

賽力克〈哈薩克族斯伯孜柯樂器〉，《新疆日報》，2007 年 11 月 17 日。

魏徵、令狐德棻撰《隋書》(北京：中華書局，1987 年)。

羅根澤《中國文學批評史》(上海：上海古籍出版社，1984 年)。

譚獻《復堂日記》(石家莊：河北教育出版社，2000 年)。

嚴可均校輯《全文古三代秦漢三國六朝文》(日本京都：中文出版社，1975 年)。

蘇晉仁、蕭煉子《宋書樂志校注》(山東：齊魯書社，1982 年)。

蘭州大學中文系孟子譯注小組《孟子譯注》(北京：中華書局，1960 年)。

《文心雕龍·論說》與現代學術論文的撰寫原理

台灣佛光大學　黃維樑

摘　要：受到西方強勢文化的影響，中華學者從事研究後撰寫學術論文，都以西方學術論文(thesis, academic article, academic paper)的撰寫原理和規格體例為模式。這樣做自有其學理的根據、建制的理由。《文心雕龍　論說》對“論”體的規範和現代學術論文的撰寫原理，翕然相通。〈論說〉篇指出，“論”乃“彌綸群言，而研精一理”，此即現代學術論文的要求：綜合、分析各種相關資料、說法後達成一個結論。〈論說〉篇認為優秀的“論”，必須“師心獨見，鋒穎精密”，這就像現代學術論文重視獨創的見解、精確的表達力、嚴密的邏輯性一樣。〈論說〉篇還論“說”體，認為其特色在說服人，在使人“悅”服。現代學術論文固然論證嚴密且筆調嚴肅，但也有另類，如錢鍾書的現代學術論文就有奇色，是“論”“說(悅)”的合璧。〈論說〉篇對表“巧”實“妄”的論文加以責難，而當前學術界正有這類“學術論文”，學者應引以為戒。二十世紀西方的各種文學理論繽紛多元，自有其價值，學者自可採用。中華學者在以西方為馬首之際，應該回顧東方的龍頭——一筆豐厚的文論遺產，並擇其精當者而用之、發揚之。

關鍵詞:《文心雕龍》　《文心雕龍　論說》　文體　現代學術論文

(一)引言：論文　treatise　thesis

論文一詞的涵義帶有相當的學術性、嚴肅性，大約相當於英文的 treatise。如果要強調此詞的學術意涵，可加上 academic 一詞而成為 academic treatise，即學術論文。大學裡的學生(包括碩士生博士生)研究某一課題，撰寫論文，以符合學位的要求，這論文稱為 thesis；如果與博士學位相關，則或稱為 dissertation[①]。這些論文都稱為學位論文或學術論文。在大學裡教書，或從事學術研究的專家學者，撰寫論文，在學術期刊上發表的，通常稱為 article 或 paper；為了強調學術的意涵，又可稱為 academic article 或 academic paper。這些當然也是學術論文。規模宏大、歷史悠久的“現代語言學會”(Modern Language Association)，其出版的論文寫作規範性手冊，用以指稱學術論文的，則是 research paper 一詞[②]。無論如何，上述的幾個英文詞語，用字有異，而意義則差不多：指的都是從事學術研究後寫成的議論性文章。因為研究者、撰寫者都在學術建制(establishment)之內，所以學術論文在體例上、形式上有其相當的規範。

[①]關於這幾個英文名詞的解釋，可參考 *Oxford English Dictionary,* Oxford: Oxford University Press, 1989 及 *Oxford Advanced Learner’s Dictionary,* 7th ed., Oxford, Oxford Univesity Press, 2005, 等。

[②]*The MLA Handbook for Writers of Research Papers* (2003 edition)用了 research paper 一詞。

二十世紀西方各國強大先進，西方文化是強勢文化。中國及其他東方國家，莫不受到西方文化影響。中國的教育、學術種種典章制度，都相當西化，或者說現代化。現代學術論文是學術建制的一部分，中華學者撰寫學術論文，一切以西方模式為範式，是順理成章甚至是理所當然的事。以西式為範式的現代學術論文，自然有其學理的根據，有其建制的理由；中華學者為了與國際學術界接軌，遵照現代學術論文的撰寫原理和體例格式，完全無可厚非。不過，如果有人認為現代學術論文是西方先進文化獨有的、優越的文體，“落後”的中國傳統文化缺乏這種文體，中華學者只得謙卑地接受和模仿這西方的恩物，那就大謬不然了[①]。

關於文體，吳承學指出：

> 在中國古代，“文體”一詞，內容相當豐富，既指文學體裁，也指不同體制、樣式的作品所具有的某種相對穩定的獨特風貌，是文學體裁自身的一種規定性。[②]

所言甚是。中國古代的文體，類別繁多。《典論　論文》分為奏、議、書、論、銘、誄、詩、賦 8 體，〈文賦〉則有 10 體：詩、賦、碑、誄、銘、箴、頌、論、奏、說。至《文心雕龍》，其“論文敘筆”21 篇，共有 35 體。後來吳訥的《文章辨體》、徐師曾的《文體明辨》，更多至 59 體和 127 體。中國古代文體的分類，實在是個複雜的問題。本文不討論這個問題；為了論述的方便，本文依從現代西方的說法。

根據現代西方的一般做法，我們把文學分為四個類型(genre)：詩、散文、小說、戲劇。散文有抒情(expressive)、寫景(descriptive)、敘事(narrative)、論說(expository)四種性能。我們可據其性能把散文分為抒情散文、寫景散文、敘事散文、論說散文四個次類型。現代學術論文屬於論說散文。中國一千五百年前的文學理論傑構《文心雕龍》，體大慮周，有近半的篇幅論述各種文體，其〈論說〉篇論的正是論說散文。中西文化就其異者而觀之，有迥異說，有大異小同說；就其同者而觀之，則有相同說，有大同小異說。錢鍾書論述中西文化，曰：“東海西海，心理攸同。”[③]筆者服膺其說，且引申補充之：東海西海，文理不異。《文心雕龍　論說》所述“論”(論文)的撰寫原理，與現代學術論文的要求，並無二致。

[①]魯迅在〈摩羅詩力說〉(寫作於 1907 年)呼籲國人“求新聲於異邦”；他又鼓吹“拿來主義”。當時的很多知識份子都向西方取經。胡適鄙棄絕句、律詩，鼓吹西方的自由詩體；魯迅本人向果戈理等借鏡寫作小說；戲劇界則捨棄傳統戲曲，“拿來”文明戲。在文學理論方面，王國維受叔本華啟示，撰寫其〈紅樓夢評論〉；聞一多受佛洛依德影響，研究唐詩。文學理論界到了二十世紀後半期，從台灣到香港然後到改革開放的大陸，兩岸三地幾乎成為西方文學理論的殖民地 。中國文學的學者，比較追趕潮流的，無不大用特用西方二十世紀的文學理論來做研究。大家或對馬克斯主義馬首是瞻，或對心理分析學心嚮往之，或對佛萊(Northrop Frye)崇奉如對佛祖，或與結構主義結了不解之緣，或對女性主義頂禮如對聖母或聖女；到了後現代主義、後殖民主義流行的時候，中華學者便都成為“後學”，見賢思齊唯恐不及。一位學者感慨地說：“在一些所謂的學術交流中，西方學者總是擔當傳道、授業、解惑的教師爺角色，而在國人面前本為‘博導’、‘名流’的教授，卻立馬扮演著小學生，提一些謙虛得幼稚的問題。” 筆者就曾親見親聞一位“博導”因看不明白庫恩(Thomas Kuhn)的範式理論而公開表示困惑，以至不知其研究何去何從 。崇洋也就罷了，還抑華：指責中國古代文論以至中國人的思辯方式不科學。“國學大師”王國維認為西洋人擅於思辯和分類，中國人則否；服膺王國維及其 《人間詞話》的葉嘉瑩則說：西方人擅於 “科學推理”，中國人反之。近年的某些論調如出一轍，有“古代文論沒有現成的理論體系”、中國文化從“周易開始就是模糊的”等說 (真不知道“國學大師”及其後學的古書是怎樣讀的；《禮記》《管子》《呂氏春秋》《史記》《文心雕龍》《閒情偶寄》等書沒有思辯、科學推理、分類、體系？)西方有一位漢學家，也說中國古代文學批評的“語言是用典故的、用比喻的”；“批評家極愛用關鍵詞，同時對界定這些詞語的問題幾乎全無興趣”；中國古代極少“全面的、完整的理論著作” 。有這樣的幫腔，也可說是幫兇，中國古代文論要被判極刑了。抑華而崇洋，這樣的過度西化令人嘆息。

[②]吳承學，《中國古代文體形態研究》(廣州：中山大學出版社，2000 年)，第 322 頁。

[③]見錢氏《談藝錄》(北京：中華書局，1984 年)的序言。

(二)“彌綸群言，而研精一理”

先引《文心雕龍　論說》的前半篇，即討論“論”體的部分，如下：

> 聖哲彝訓曰經，述經敘理曰論。論者，倫也；倫理無爽，則聖意不墜。昔仲尼微言，門人追記，故抑其經目，稱為《論語》。蓋群論立名，始于茲矣。自《論語》以前，經無“論”字。《六韜》二論，後人追題乎！
>
> 詳觀論體，條流多品：陳政則與議說合契，釋經則與傳注參體，辨史則與贊評齊行，銓文則與敘引共紀。故議者宜言，說者說語，傳者轉師，注者主解，贊者明意，評者平理，序者次事，引者胤辭：八名區分，一揆宗論。論也者，彌綸群言，而研精一理者也。
>
> 是以莊周《齊物》，以論為名；不韋《春秋》，六論昭列。至石渠論藝，白虎通講，述聖通經，論家之正體也。及班彪《王命》，嚴尤《三將》，敷述昭情，善入史體。魏之初霸，術兼名法。傅嘏、王粲，校練名理。迄至正始，務欲守文；何晏之徒，始盛玄論。于是聃周當路，與尼父爭途矣。詳觀蘭石之《才性》，仲宣之《去伐》，叔夜之《辨聲》，太初之《本無》，輔嗣之《兩例》，平叔之二論，并師心獨見，鋒穎精密，蓋論之英也。至如李康《運命》，同《論衡》而過之；陸機《辨亡》，效《過秦》而不及，然亦其美矣。
>
> 次及宋岱、郭象，銳思于几神之區；夷甫、裴頠，交辨于有無之域；并獨步當時，流聲後代。然滯有者，全系于形用；貴無者，專守于寂寥。徒銳偏解，莫詣正理；動極神源，其般若之絕境乎？逮江左群談，惟玄是務；雖有日新，而多抽前緒矣。至如張衡《譏世》，頗似俳說；孔融《孝廉》，但談嘲戲；曹植《辨道》，體同書抄。言不持正，論如其已。
>
> 原夫論之為體，所以辨正然否。窮于有數，究于無形，鑽堅求通，鉤深取極；乃百慮之筌蹄，萬事之權衡也。故其義貴圓通，辭忌枝碎，必使心與理合，彌縫莫見其隙；辭共心密，敵人不知所乘：斯其要也。是以論如析薪，貴能破理。斤利者，越理而橫斷；辭辨者，反義而取通；覽文雖巧，而檢跡知妄。唯君子能通天下之志，安可以曲論哉？
>
> 若夫注釋為詞，解散論體，雜文雖異，總會是同。若秦延君之注《堯典》，十餘萬字；朱文公之解《尚書》，三十萬言，所以通人惡煩，羞學章句。若毛公之訓《詩》，安國之傳《書》，鄭君之釋《禮》，王弼之解《易》，要約明暢，可為式矣。

首先，請注意“彌綸群言，而研精一理者也”這一句。牟世金的語體譯文是：“對各種說法加以綜合研究，從而深入地探討某一道理。”[①]這一句中，又請先注意“研精一理”四個字。研就是研究，正是現代學術界說的做 research。研究得有個焦點，有個主題；研究之後，得到一個結論，說出一個道理。“研精一理”的“理”，就是 thesis。這上文出現過的 thesis 一詞有二義：一是大學裡學生(包括碩士生博士生)經過研究後寫成的學術論文；二是有根有據、符合邏輯地加以論證得出來的論點、觀點。把兩個解釋合而觀之，即學術論文必須有一個中心論點，有劉勰所說的一個“理”。大學教授指導學生撰寫學術論文，強調其論文必須有一個主張、一個論點。例如，美國聖雲州立大學的一份教材就這樣說：“社會安全與老年”可以是一篇學術論文的題目，卻不能作為它的論點；而“社會安全制度經常有變動，人要明

[①]陸侃如、牟世金，《文心雕龍譯註》(山東：齊魯書社，1996 年)。下文引述牟氏的語體譯文，都根據這本書，不一一註明了。

智地計劃退休後的生活，是幾乎不可能的”則可以[①]。劉勰推崇嵇康的〈聲無哀樂論〉一文，這篇論文很清楚地有一個論點，有一個嵇康說的“理”，就是聲音本身沒有哀和樂的分別。

學術論文的論點不能憑空而來，不能由作者信口開河而得，乃必須通過對種種資料、說法的理解、分析、歸納、判斷才能獲致，這就是劉勰說的“彌綸群言”。現代學術論文的一般體例，包括列出一份參考書目(bibliography)。這份參考書目表示作者做研究時參考過的文獻，表示作者並非閉門造車，並非“思而不學”。現代學術論文在文首還往往來一節“文獻探討”，先介紹前賢和時人在相關論題的種種研究成果和說法；下文才展開討論，然後提出作者本人的意見。在一篇教人撰寫學術論文的文章中，作者說：“學術論文不是簡單地說出作者的觀點而已；比這更重要的，是表達他人已有的成果；這些成果，和作者經過一番研究後得到的合乎邏輯的意見一併寫出來。”[②]從大學裡研究生的論文，到資深教授發表在學報上的論文，都要這樣：要“彌綸群言”，即“對各種說法加以綜合研究”。

(三)“師心獨見，鋒穎精密”

〈論說〉篇解釋“論”這種文體的性質後，舉出傅嘏、王粲、嵇康等人的幾篇論文，稱讚它們“師心獨見，鋒穎精密，蓋人論之英也”。這裡請先注意“師心獨見”四個字。“師心獨見”就是觀點獨到，就是有創見、有新意。研究生花幾年功夫讀學位，博學、審問、慎思、明辨後寫出來的論文，當然不能只是資料的羅列，當然必須有新的發現，有學術上的收穫，即英文所謂的 new discoveries，所謂的 findings。已建立學術地位的學者，繼續“窮經”，以至成為“皓首”，其辛勤研究後寫成的論文，當然必須有創見，有新意，否則寫來何用。設審稿制度的學報，其編輯請專家審評文稿，審評表上列出來的項目，第一個通常是：“請問送審的這篇論文是否有創見？”譬如一篇《楚辭》、《紅樓夢》或者荷馬史詩、莎士比亞悲劇的論文，相關的論著有成千上萬種，如果作者只是東抄西引前人的說法，完全沒有自己的論點，那麼，這篇東西怎能稱得上是論文？劉勰在〈論說〉篇讚美了“論之英”者，他也毫不客氣地指出，“曹植〈辨道〉，體同書抄”，而沒有價值。

接著請注意“師心獨見”後面的“鋒穎精密”四個字。論文有創見是好的，但先要看是什麼“創見”，要看是否真的是中肯可信的創見。如果所謂的創見只是偏見、謬論，是譁眾取寵的狂妄之言，則這篇論文不要也罷。劉勰認為好的論文，筆鋒要銳利(“鋒穎”)，敢破敢立，其立論則要嚴謹精密，否則獲致的結論必不能使讀者折服。對於“精密”的要求，〈論說〉篇有下面的補充：“必使心與理合，彌縫莫見其隙；辭共心密，敵人不知所乘。”牟世金這樣譯為語體：“必須做到思想和道理統一，把論點組織嚴密，沒有漏洞；文辭和思想密切結合，使論敵無懈可擊。”這就是現代學術論文要求的嚴謹的邏輯推理了。美國大學教

[①]見 St. Cloud State University 網頁的 Write Place and LEO。
[②]見 KGSupport: English language document review and editing specialists 網頁的“Tips on Writing an Academic Paper”。

授編著的學術論文寫作指引一類書，無不強調學術論文行文的邏輯性[①]。“精密”說也和〈論說〉篇較早講的“義貴圓通”說相互發明。〈論說〉篇兼論“註釋”，這是“論”的一個分支，劉勰舉了毛亨、孔安國等人的幾種著述，說他們“要約明暢，可為式矣。”“註釋”是“論”的分支，其寫作原理與“論”相同(“總會是同”)；換言之，“論”的語言風格是“要約明暢”。在一本“介紹當今國內外文體學研究領域前沿理論”的《文體學概論》中，編著者指出：科技文體(包括學術論文)“的文體特點是：清晰、準確、精練、嚴密”[②]。這和劉勰對“論”體的寫作要求，是一致的。[③]

(四)“論”“說(悅)”合璧

劉勰論詩、賦時，主張作品情采兼備。《文心雕龍　總術》認為上乘的詩、賦這類美文(相當於西方的(belles-lettres)，其風格是“視之則錦繪，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳”。對於“論”體，劉勰卻沒有這樣的形容，沒有這樣的要求。上引《文體學概論》一書描述科技文體的特點時指出：這種文體“講究邏輯上的條理清楚和思維上的準確嚴密，不像文學語言那樣充滿感情色彩，而是以一種冷靜而客觀的風格陳述事實和揭示事理”[④]。劉勰如起於九泉之下，讀到這段說明，一定點頭稱是。不過，《文心雕龍》這本“體大慮周”傑構的作者，應該會接著說：“論”體固然以明暢精密、不帶感情、不求華采為正宗，為正色，卻也有另類，有奇色。

錢鍾書的現代學術論文屬另類，有奇色。錢氏的〈詩可以怨〉、《宋詩選註　序》等篇，旁徵博引，“彌綸群言，而研精一理”，當然是現代學術論文。他這些論文在“明暢”說理之際，講究用比喻、用對仗(即《文心雕龍》說的比興和麗辭)，文采斐然，與一般現代學術論文的行文平實以至枯燥乏味風格大不相同。例如，〈詩可以怨〉比較司馬遷和鍾嶸對寫作動機的說法，解釋道：

> 司馬遷〈報任少卿書〉只說“舒憤”而著書作詩，目的是避免姓“名磨滅”、“文采不表於後世”，著眼於作品在作者身後起的作用，能使他死而不朽。鍾嶸說：“使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚於詩。”強調了作品在作者生時起的作用，能使他和艱辛冷落的生涯妥協相安；換句話說，一個人潦倒愁悶，全靠“詩可以怨”，獲得了排遣、慰藉或補

[①]如註 8 “Tips on Writing an Academic Paper”即強調立論的邏輯性(logical)；Harvard University 網頁的 The Writing Center 亦然，見其”Developing a Thesis”一節。

[②]劉世生、朱瑞青編著，《文體學概論》(北京大學出版社，2007 年)，第 1 頁、第 238 頁。

[③]〈論說〉篇認為“論”體的特徵，還有“辨正然否，窮于有數，究于無形，鑽堅求通，鉤深取極”等，林家宏《文心雕龍文體論實際批評研究》(台灣彰化師範大學國文系碩士論文，2008 年；尚未出版)對此有很好的說明。錢鍾書對嵇康〈聲無哀樂論〉一文稱讚有嘉，以其“匠心獨運”也。劉慶華及林家宏對錢說都有引述，並因此更肯定劉勰對嵇文的評論。劉慶華觀點見其《操斧伐柯論《文心》》(香港：中華書局，2004 年)第 130-132 頁。劉氏又指出，嵇文的一些觀點與“儒家相違”，而尊崇儒家的劉勰，仍對嵇文予以高度評價，可見“劉勰的評論是客觀的，不偏於個人的愛憎”(劉著第 132 頁)。又：安曉陽在涂光社主編的《文心司南》(南京：江蘇人民出版社，2004 年)一書中有章節論《文心雕龍　論說》，頗有佳見，可參看。

[④]同註 10，第 238 頁。

償。[①]

這樣說固然文意清晰暢達，而錢鍾書不滿足於“辭達而已矣”，乃要在這段話之前，先來一句：

同一件東西，司馬遷當作死人的防腐溶液，鍾嶸卻認為是活人的止痛藥和安神劑。[②]

讓讀者眼前一亮，腦海一閃，跟著追讀下文。這好比是作戰時夜空中先放了個照明彈，然後揮軍出擊，直搗黃龍。《宋詩選註　序》的辭采更璨亮，比喻一個接一個，如：

(1) 詩是有血有肉的活東西，史誠然是它的骨幹，然而假如單憑內容是否在史書上信而有徵這一點來判斷詩歌的價值，那就彷彿要從愛克司光透視裡來鑒定圖畫家和雕刻家所選擇的人體美了。[③]

(2) 假如宋詩不好，就不用選它，但是選了宋詩並不等於有義務或者權利來把它說成頂好、頂頂好、無雙第一，模仿舊社會裡商店登廣告的方法，害得文學批評裡數得清的幾個讚美字眼兒加班兼職、力竭聲嘶的趕任務。[④]

還有對仗式語句：

(1) [在宋代]又寬又濫的科舉制度開放了做官的門路，既繁且複的行政機構增添了做官的名額。[⑤]

(2) 偏重形式的古典主義有個流弊：把詩人變得像個寫學位論文的未來碩士博士，“抄書當作詩”，要自己的作品能夠收列在圖書館的書裡，就得先把圖書館的書安放在自己的作品裡。[⑥]

《文心雕龍　論說》除了論“論”體之外，還論“說”體。劉勰解釋曰：“說者，悅也；兌為口舌，故言資悅懌。”牟世金這樣語譯：“所謂‘說’，就是喜悅。‘說’字從‘兌’，《周易》中的〈兌卦〉象徵口舌，所以說話應該令人喜悅。”“論”“說”是兩體卻合為一篇，原來二者有共通之處。牟世金對〈論說〉篇有這樣的闡釋：

“論”與“說”在後代文體中總稱為“論說文”。本篇所講“論”與“說”也有其共同之處，都是闡明某種道理或主張，但卻是兩種有區別的文體：“論”是論理，重在用嚴密的理論來判斷是非，大多是論證抽象的道理；“說”是使人悅服，除了古代常用口頭上的陳說外，多是針對緊迫的現實問題，用具體的利害關係或生動形象的比喻來說服對方。後世的論說文，基本上是這兩種文體共同特點的發展。

牟氏說明“說”體有“使人悅服”的目的，又說用“生動形象的比喻來說服對方”，洵為知言。用比喻來說明道理，來說服人，正是劉勰之意；他在〈論說〉篇就這樣說：“至于鄒陽之說吳梁，喻巧而理至，故雖危而無咎矣”；這使人聯想到古希臘大學者亞里士多德在《修

[①]錢鍾書，《七綴集》(上海古籍出版社，1985 年)，第 105 頁。
[②]同上註。
[③]錢鍾書，《宋詩選註》(北京：人民文學出版社，2005 年)，第 3 頁。
[④]同上註，第 9 頁。
[⑤]同上註，第 1 頁。
[⑥]同上註，第 17 頁。

辭學》(*Rhetoric*)一書中，教人演說時用具體生動的言辭、用比喻，以達到說服人的目的。亞氏《修辭學》專注的，正是說服人的藝術(the art of persuasion)。

上面說錢鍾書的現代學術論文是另類，有奇色。由〈論說〉篇之“說”體特色觀之，則錢氏不過以“說”為“論”，在“論”色之外加上了“說”色，增添了文采，不過是“論”“說”合璧而已，其目的在使人“悅讀”後“悅服”。

(五)〈辨騷〉、整本《文心雕龍》：學術論文

筆者曾撰文指出《文心雕龍　辨騷》是一篇實際批評(practical criticism)的文章[①]，我們也可稱它為一篇學術論文。〈辨騷〉篇徵引劉安、班固、王逸、漢宣帝、揚雄等各家對《楚辭》的評論，又列舉〈離騷〉等《楚辭》作品以為研究對象，加以綜合析辨，這正是〈論說〉篇說的“彌綸群言”、“研精一理”。劉勰的結論，或者說對《楚辭》的最終評價是：“固知《楚辭》者，體憲於三代，而風雜於戰國，乃雅頌之博徒，而詞賦之英傑也。”把《辨騷》篇的引述語(quotations)從“撮述式”(撮述大意)變為“全引式”(原文全引)，加上三數十個註釋，再加上一份參考書目，然後投寄給《中山大學學報》或《文學遺產》，或者把它譯成英文後投寄給*Harvard Journal of Asiatic Studies*，這篇現代學術論文一定會獲得編輯部的青睞。

《文心雕龍　序志》寫道：

> 詳觀近代之論文者多矣：至如魏文述典，陳思序書，應瑒文論，陸機《文賦》，仲治《流別》，宏範《翰林》，各照隅隙，鮮觀衢路，或臧否當時之才，或銓品前修之文，或泛舉雅俗之旨，或撮題篇章之意。魏典密而不周，陳書辯而無當，應論華而疏略，陸賦巧而碎亂，《流別》精而少功，《翰林》淺而寡要。又君山公幹之徒，吉甫士龍之輩，泛議文意，往往間出，並未能振葉以尋根，觀瀾而索源。

劉勰“詳觀近代之論文者”，而後有所褒貶。他閱讀歷代的文學作品，加以析評，其意見“有同乎舊談者”，“有異乎前論者”(〈序志〉篇語)。這表示他“彌綸群言”然後加以論斷。“詮序一文為易，彌綸群言為難”(〈序志〉篇語)，而劉勰窮多年之力以“彌綸群言”、“研精一理”。這裡的“一理”為：什麼是文學？什麼是好文學？這就是《文心雕龍》全本書的旨趣。《文心雕龍》無疑是一本學術論文，體大而慮周、高明而中庸的學術論文。憑這本論文，加上引文、註釋、書目等現代學術包裝，劉勰應該得到名牌大學的幾個博士學位——至少是一個攻讀學位得來的博士學位，加上幾個頒贈的榮譽博士學位。

(六)東海西海，文理不異

20世紀中外學者對中國古代文論多所貶抑，中華學者從事文學研究時，多一面倒地只

[①]參閱黃著《中國古典文論新探》(北京大學出版社，1996年)中〈現代實際批評的雛形——《文心雕龍　辨騷》今讀〉一文。

引用西方文論，甚至囫圇吞棗地、“不求甚解”地引用。有識之士，為此而興嘆。如何重新發現中國古代文論的價值，並用於文學作品的研究、批評，應為中國古代文論學者所關心、所致力。筆者認為中國古代文論的龍頭大典《文心雕龍》的理論具備體系性、恆久性、普遍性，極具價值。近年筆者用力於比較《文心雕龍》與西方古今文論，指出其價值所在；並把《文心雕龍》的理論，用於對屈原、范仲淹、余光中、白先勇、莎士比亞、王爾德、馬丁路德　金等詩、文、小說的實際批評，還用於對韓劇《大長今》的評論、對德國“漢學家”顧彬的批駁。筆者所應用的《文心雕龍》理論，包括“六觀”“鎔裁”“比興”“麗辭”“知音”“詭巧”等等。筆者又指出，《文心雕龍》的〈史傳〉、〈時序〉篇，對文學史的撰寫，極具指導意義[①]。

本文則指出《文心雕龍　論說》的理論，完全符合現代學術論文的撰寫原理，誠然可以古為今用。其可用之處，上文已一一說明。這裡再補充一點。劉勰一方面稱讚優秀的論文，一方面則責難其差劣者。〈論說〉篇這樣批評後者：“辭辨者，反義而取通；覽文雖巧，而檢跡知妄。”牟世金的語譯為：“巧於文辭的人，違反正理而勉強把道理說通，文辭上看起來雖然巧妙，但檢查實際情形，就會發現是虛妄的。”這個評語用於當代的某些“學術論文”，十分貼切。十餘年前發生於美國學術界的索卡爾惡作劇(Sokal Hoax)，正是一面“巧”而“妄”的西洋鏡。當代研究文學的眾多學者，無論西方、東方，都主義掛帥，撰寫的“論文”，五花術語充斥、八門主義連篇，因為如此這般，才算高深，才趕上潮流。紐約大學的艾倫索卡爾(Alan Sokal，有人把姓氏戲譯為騷哥)教授編導了一齣表“巧”實“妄”的惡作劇，令人震驚。讓我們回顧一下。這位教授痛心於學術界的歪風，乃泡製了一篇冗長、艱澀、術語和引文充斥的“學術論文”，投給著名學報《社會文本》(*Social Text*)，蒙其編委及匿名評審袞袞諸公“青睞”審查通過，予以發表。發表之日，騷哥預先寫好的惡作劇式事件本末聲明也公布了。原來其“大作”弄虛作假、胡說八道，一大堆的術語、一大串的徵引，都不過是裝腔作勢、眩人耳目而已。七寶樓臺，拆卸下來，不成片段，而且材料多是贗品。“論文”和聲明一發表，美國的學術界為之騷動[②]。騷哥此“論文”，是名副其實的西洋鏡，他自行拆

[①]筆者近年所撰關於《文心雕龍》的論文有：〈以《文心雕龍》為基礎建構中國文學理論體系〉、〈委心逐辭，辭溺者傷亂——從《文心雕龍•熔裁》論〈離騷〉的結構〉、〈中華文化“春來風景異”——用《文心雕龍》六觀法析范仲淹〈漁家傲〉〉、〈“重新發現中國古代文化的作用”：用《文心雕龍》“六觀”法析評白先勇的〈骨灰〉〉、〈余光中的“文心雕龍”〉、〈讓雕龍成為飛龍——《文心雕龍》理論“用於今”“用於洋”舉隅〉、〈炳耀仁孝，悅豫雅麗——用《文心雕龍》理論析評韓劇《大長今》〉、〈請劉勰來評論顧彬——《文心雕龍》“古為今用”一例〉、〈最早的中國文學史：《文心雕龍　時序》〉、〈《文心雕龍》和香港文學史的撰寫〉等十多篇，可參看。

[②]蔡仲等譯的《索卡爾事件與科學大戰》(南京大學出版社，2000年)一書，即述論此事。台灣也出版了關於這事件的專著。香港學者李天命對這類艱難而實詭亂的“論文”極為反感，他用了“學混”一詞來指稱某一類的學者：“廣義文科（人文社科）方面的學混，尤其是哲學、社會學、教育學、藝文批評、文化研究等等領域裡的學混，有下列特徵：(a)語意曖昧……(b)言辭空廢……(c)術語蒙混……(d)隨波逐流……。”參見李著〈哲學衰微哲道生〉，載《明報月刊》2003年8月號，第48-56頁。艱難文論之風，在海峽兩岸三地的文學學術界吹了多年，頗為猛烈。正在哀文論多艱之際，筆者讀到美國文論界老將布扶(Wayne Booth)的一封書信，精神為之一爽。布扶越洋飛來的是一封公開信，題為〈致所有關心文學批評前途的人〉。信函刊登在2004年冬季號的《批評探索》(*Critical Inquiry*)上。布扶長期任教於詩家谷(Chicago)大學，後為該校榮休教授(professor emeritus)。他趁美國文論界群英谷中論劍之際，發表此函，筆鋒所及，我相信已刺痛刺傷了當代不少名家及新秀，乃至刺出了日後一些文壇恩怨。在公開信中，他謔稱自己是老笨蛋。這個老笨蛋和它相熟的一些老讀者，讀著時下《批評探索》的眾多文章，全然摸不

穿；東方的學者，能不借此西洋鏡為戒嗎？“遙遠的東方有一條龍”，這條“龍”的作者，早就警誡過這類表巧實妄的“論文”了。

二十世紀西方的各種文學理論繽紛多元，自有其價值；文學研究者採用之，頗有收穫。然而，“東海西海，心理攸同”；東海西海，文理不異。高明而中庸、體大而慮周的《文心雕龍》，實在具有恆久而普遍的理論價值。《文心雕龍》的理論視野，自然不包括二十世紀源於西方的多種理論，如心理分析學，如女性主義，如後殖民主義；它對文學的種種論述，卻無疑具有“放諸四海而皆準”的意義。〈論說〉篇的“彌綸群言，而研精一理”等說，和現代學術論文的撰寫原理，翕然相通。中華學者在學術文化方面，以西方為馬首之際，應該回顧東方的龍頭——一筆豐厚的文論遺產，並擇其精當者而用之、發揚之。

——2008 年 11 月下旬初稿

作者簡介

黃維樑，廣東澄海人，香港中文大學一級榮譽學士，美國俄亥俄州立大學博士。歷任香港中文大學中文系講師、高級講師、教授，美國、台灣、大陸多所大學客座教授。現任台灣佛光大學文學系教授。黃氏著編書籍有《中國詩學縱橫論》《中國古典文論新探》《香港文學初探》《中國現代文學導讀》《突然，一朵蓮花》《黃維樑散文選》等二十多種。歷任多個文學團體主席或顧問。其作品曾獲文學獎，入選各地選集及編入香港中學語文教材。
wlwong@mail.fgu.edu.tw

著邊際，被嚇跑了。布扶常常擲卷興嘆。太息之餘，他苦苦勸告《批評探索》的編委：你們“不能完全看懂的論文，就不要發表，即使論文作者是名家”。有艱難的文論，乃有艱難的論文。讀者讀不懂，文論和論文，雖多亦奚以為？難怪布扶公開信發表之日，也是《批評探索》主辦的座談會舉辦之時，引來了《紐約時報》的貶抑性報導：“最新的理論就是理論沒有用”。

宫廷中的诗人与盛唐诗坛*

——盛唐诗人身份经历与创作关系研究之一

安徽师大 丁放　北京大学 袁行霈

摘　要: 在这一组文章中，我们尝试按照诗人的身份对盛唐诗人进行分类研究。本文研究宫廷中的诗人与盛唐诗坛的关系。按照他们与唐玄宗的亲疏，将宫廷中的诗人分为三小类，即皇族、宰相及知贡举或掌典选的大臣、朝廷中的下层官吏。宫廷中的诗人由于其所处的地位，对盛唐诗坛具有不可忽视的影响，他们也为诗歌的发展作出了一些贡献，同时也存在不少缺陷，这些缺陷被盛唐其他诗人弥补了。

盛唐诗人的分类，学术界习惯按照其创作的题材分为山水田园诗人和边塞诗人两类。这种分类法是相当粗略的，且不说李白、杜甫这样的大诗人，无法归入任何一类；即使就王维、孟浩然而言，他们又何止是山水田园诗人这样一句简单的话所能概括的呢？高适、岑参又何止是边塞诗人这样一句简单的话所能概括的呢？这种分类法不仅简单化，也是不符合实际的。

我们转而另求其他的分类法，于是找到依照其身份、地位、主要生活经历来分类的方法。这似乎更有助于阐释他们的创作生涯和创作成就。

我们将盛唐诗人分为三大类：宫廷中的诗人、在地方担任官职的诗人、在野诗人。每一大类中又可分出若干小类。关于以上的看法，袁行霈在《唐诗风神》一书中已经有所阐释[①]，今再进一步加以探究发挥。本文先就第一大类诗人展开论述，其余各类另文论述。

宫廷中的诗人，主要包括朝廷重臣与台阁文人，当然皇帝也包括在内。在盛唐时期，从皇帝到宰相、大臣，再到台阁文人，都对诗歌创作有极大的热情，既有积极的倡导，又有创作实践，而且诗歌的艺术水平相当高。他们的诗风，与初唐时期唐太宗、武则天两朝的诗风不同，对大部分盛唐诗人的心理与诗歌风格产生了积极的影响，同样体现了盛唐气象。这类诗人中有不少人曾放为外官，与第二大类诗人有交叉，他们与其他两类诗人一道，共同促进了盛唐诗坛的繁荣。但他们受生活阅历的限制，诗歌题材相对狭窄，难以达到盛唐的一流水准。

宫廷中的诗人又可按照与唐玄宗的关系由亲到疏分为三小类，第一小类是唐玄宗的兄弟、子侄、宗室，我们称之为皇族；第二小类是宰相及知贡举、知制诰、掌典选的朝廷重臣；第三小类是在台阁任职的中、下层文士。

---

* 本文由袁行霈提出题目和设想，丁放搜集资料撰写初稿，袁行霈补充修订。

① 袁行霈《唐诗风神及其他》，香港城市大学出版社 2005 年版。

一

唐玄宗（685-762）是第一类诗人的当然领袖，也是联结这一类诗人的枢纽。他不仅擅长诗歌，在书法、绘画、音乐、歌舞等方面也颇有才能。他现存诗六十馀首，是唐代皇帝中存诗较多的。我们曾在《唐玄宗与盛唐诗坛》一文中专门讨论过他的诗[①]，不再赘叙。开元年间，他的创作热情很高，天宝年间，其诗歌创作仍在继续，但已非复开元盛况。

唐玄宗的兄弟、子侄、宗室等也普遍爱好诗歌，有的能诗，有的与诗人关系密切，对诗人的生活与仕途产生过重大影响。玄宗共兄弟五人，表面上看，他对兄弟们十分友爱，他有《鹡鸰颂》，《序》云:“朕之兄弟，唯有五人。比为方伯，岁一朝见。虽载崇藩屏，而有睽谈笑。是以辍牧人而各守京职，每听政之后，延入宫掖。申友于之志，咏棠棣之诗。邕邕如，怡怡如，展天伦之爱也。”《开天传信记》:“上于诸王友爱特甚，常思作长枕，与诸王同起卧。诸王有疾，上辄终日不食，终夜不寝，忧形于色，左右或开谕进食，上曰：‘弟兄，吾手足也，手足不理，吾身废矣。何暇更思美食安寝耶！’上于东都起五王宅，于上都制‘花萼相辉之楼’，盖为诸王为会集宴乐之地。”《大唐新语》卷六:“玄宗以业（薛王）孝友，特加亲爱。尝疾，上亲为祈祷，及瘳，幸其第，置酒宴乐，更为初生之欢。因赋诗曰：‘昔见漳滨卧，言将人事违。今逢庆诞日，犹谓学仙归。棠棣花重发，鸰原鸟再飞。’其恩遇如此。”唐玄宗与兄弟们诗酒唱和，亲密无间，可谓棠棣情深，比之魏文帝、唐太宗对兄弟的无情杀戮迫害，唐玄宗当然算是十分仁慈了。这固然有其真诚的一面，也符合其以孝治天下的政治理念，但同时更是一种权术。唐玄宗与其曾祖太宗一样依靠宫廷政变夺得皇位，因此，对可能影响其帝位稳定的几位兄弟不得不严加防范，首先是让他们不再到外地担任大都督、刺史等实职，全部调回京城，名义上是让兄弟们安享富贵，实际上是便于控制，其次是在放任他们享乐的同时，严禁诸王交结，并禁止他们与朝臣结纳。

唐玄宗重点防范的一是宁王，二是岐王。他们二人恰好又与盛唐诗人关系十分密切。

宁王李宪是唐玄宗的大哥，当然的皇位继承人，由于看到皇族内部斗争激烈，便激流勇退，让位给弟弟隆基，自己安享富贵荣华。玄宗对他礼让三分，经常率大臣到其山庄游览赋诗，玄宗存有写给大哥的诗六首，张说唱和的也有四首。宁王的生活极尽奢华之能事，唐人孟棨《本事诗》载:“宁王曼（宪）贵盛，宠妓数十人，皆绝艺上色。宅左有卖饼者妻，纤白明媚。王一见注目，厚遗其夫取之，宠惜逾等。环岁，因问之：‘汝复忆饼师否？’默然不对。王召饼师，使见之，其妻注视，双泪垂颊，若不胜情。时王座客十余人，皆当时文士，无不凄异。王命赋诗，王右丞维诗先成：‘莫以今时宠，宁忘昔日恩。看花满眼泪，不共楚

[①] 参见丁放、袁行霈《唐玄宗与盛唐诗坛——以其道家思想与道教信仰为中心》，《中国社会科学》2005年第4期。

王言。’”[1]这则故事的细节未必真实，但它至少从侧面揭示了如下事实：宁王的淫威、宁王与文人过从甚密、诗人王维的婉而多讽及对宁王霸道行为的无可奈何。玄宗对宁王的一举一动都极为关注。《酉阳杂俎》前集一二：“玄宗常伺察诸王。宁王尝夏中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：‘天子兄弟，当极醉乐耳。’” 可见，作为皇亲国戚，不管怎么胡闹都可以，只要不觊觎皇位，就是好兄弟。宁王深谙其中三昧，所以安安稳稳地度过了一生。

岐王李范是玄宗的弟弟，多才多艺，喜欢交结文士，玄宗对他似乎防范更严。窦皋《述书赋》称赞岐王的文才曰：“可谓梁园笔壮，乐府文雄。累圣重光之盛业，六书一艺之精工，非所以抑圣人以绚己，服勇士以雕虫。责繁声于韶，征艳色于苍穹者也。”原注：“言乐府文雄者，王多能好事，有文词特为歌者所唱。”这说明岐王不仅能诗，而且其诗在当时颇为流行。从杜甫《江南逢李龟年》“岐王宅里寻常见”之句来看，当时的诗人、歌唱家在岐王府聚会是件常事。《全唐诗逸》存其断句五联，如 “清冷池里冰初合，红粉楼中月未圆。”（《宴大哥宅》）“可惜韶年三日暮，风光由绕碧燕觞。”（《三月三日》）均不愧为七言佳句。唐人薛用弱《集异记》曾记载岐王通过玉真公主的门路使王维获得京兆府解头事，我们认为此事是有可能发生的[2]。岐王广交文士，引起了玄宗的高度关注，对其周围的文人严厉打击。《旧唐书·惠文太子范传》曰：“范好学工书，雅爱文章之士，士无贵贱，皆尽礼接待，与阎朝隐、刘庭琦、张谔、郑繇篇题唱和，又多聚书画古迹，为时所称。时上禁约王公，不令与外人交结。驸马都尉裴虚己坐与范游宴，兼私挟谶纬之书，配徙岭外。万年尉刘庭琦、太祝张谔皆坐与范饮酒赋诗，黜庭琦为雅州司户，谔为山茌丞。然上未尝间范，恩情如初，谓左右曰：‘我兄弟友爱天至，必无异意，只是趋竞之辈，强相托附耳。我终不以纤芥之故责及兄弟也。’”岐王交结文士，触犯了唐玄宗敏感的神经，裴虚己既与岐王游宴，又“私挟谶纬之书”，犯了大忌。岐王周围的文人閰朝隐、张谔、郑繇、刘庭琦多能诗，其中閰朝隐诗名颇高，但卒于开元之前。张谔曾任陈王掾，存诗十二首，其中《五日岐王宅》《岐王美人》、《岐王山亭》《延平门高斋亭子应岐王教》诸诗是直接与岐王有关的。郑繇登嗣圣元年(684)进士第，开元初任右拾遗、监察御史，开元六至八年为岐王府长史,在岐王府作《失白鹰诗》，为盛唐名作，诗云：“白锦文章乱，丹霄羽翮齐。云中呼暂下，雪里放还迷。梁苑惊池鹜，陈仓拂野鸡。不知寥廓外，何处独飞栖。”刘庭琦开元时人，终雅州司户。存诗仅四首，有两首入选《国秀集》，《奉和圣制瑞雪篇》较有名。

此外，玄宗之妹玉真公主与盛唐文人过从甚密，她爱诗歌、通音乐、书法，乐于提携文士，从唐玄宗到王维、李白、高适、吴筠等都与她有诗歌方面的往还[3]。宁王之子汝阳郡王李琎“与贺知章、褚庭诲为诗酒之交。”（《旧唐书·宁王宪传附李琎》）杜甫《饮中八仙歌》“汝阳三斗始朝天，道逢麯车口流涎，恨不移封向酒泉”，说的就是他。李祎(? --743)，吴王恪之孙，开元中，改封信安郡王，李岘（712-766），李祎之子，高适、王维、皇甫澈都有

---

[1] 孟启《本事诗·情感第一》,《历代诗话续编》本，中华书局 1983 年版，第 5 页。
[2] 见丁放、袁行霈《玉真公主考论》，载《北京大学学报》2004 年第 2 期。
[3] 同上。

诗赠给他。李暠（683-740），太原景王裔孙，官至吏部尚书，这三人都有诗传世。李适之（？-747），恒山愍王承乾之孙，杜甫《饮中八仙歌》“左相日兴费万钱，饮如长鲸吸百川，啣杯乐圣称避贤”即指此人。存诗三首。玄宗之子李亨（即唐肃宗）存诗三首、联句一首。玄宗的女婿张垍（张说之子，尚宁亲公主），曾任翰林学士，深得玄宗宠爱，《旧唐书·张垍传》曰：“（张）垍，以主婿，玄宗特深恩宠，许于禁中置内宅，侍为文章，赏赐珍玩，不可胜数。”今存诗二首，杜甫《赠翰林张四学士垍》曾称赞其文翰：“紫诰仍兼绾，黄麻似六经。”杜甫的《送翰林张司马南海勒碑》，也是送张垍的。《旧唐书·韦述传》记贾曾、席豫、张垍、韦述等人引萧颖士为谈客，可见张垍与文人交往比较频繁。

从以上作品和事件来看，盛唐时期以唐玄宗为代表的皇族的诗歌创作与诗歌活动非常活跃，在唐代无出其右。唐玄宗以其文采风流，极大地带动了朝廷的诗歌创作，这样做，符合其“文治”思想，也在客观上表现了当时国力强盛、经济繁荣的背景下，歌舞升平的安乐生活，是盛唐五十年太平盛世的反映。与南朝宫体诗相比，唐玄宗的诗有了巨大变化，虽然都以宫廷为中心，但其诗不再以（或者说几乎没有）以后宫女性为重点，以享乐生活为重心，而是题材广泛，格力雄壮，从宫廷扩展到了外部世界，表现了自己的治国方略、思想取向与胸怀气度，诗艺上也达到较高水平，为当时的文臣树立了榜样。与唐太宗相比，唐玄宗的诗也有很大变化。太宗诗富文采，多五言，气骨不足。明人王世贞评云：“明皇藻艳不过文皇，而骨气胜之。语象，则‘春来津树合，月落戍楼空’。语境，则‘马色分朝景，鸡声逐晓风’。语气，则‘翠屏千仞合，丹嶂五丁开’。语致，则‘岂不惜贤达，其如高尚心’。虽使燕许草创，沈宋润色，亦不过此。”（《艺苑卮言》卷四）评价较为恰当。

皇族对诗歌的这种广泛参与及热衷程度，无疑会给各阶层的文人以积极的启示，激励文人以极大的精力投入到学诗、作诗的活动中去，这对推动盛唐诗歌的高度繁荣，具有明显的作用。同时，唐玄宗引导皇族诸人醉心文学，尽情享乐，这对皇权的稳定有一定的作用。而皇族文人们，除了用诗歌咏太平之外，有时也可用于抒发自己的真实感情，如李适之的诗就是如此。皇族周围的文人，依靠这棵大树，在生活上或仕途中得到了好处，同时也有可能因与皇族关系过近而引起猜忌，并进而受到打击与迫害。

二

第二小类主要是盛唐朝廷的宰相群体（李林甫、杨国忠已另有文章论述[1]）及知贡举、知制诰、掌典选的朝廷重臣，代表人物有张说、苏颋、张九龄、孙逖等人。其中最重要的诗人是张说，唐玄宗大部分诗作张说都有和作，据《全唐诗》统计，张说的应制诗达四十六首之多，从这个角度可以看出张说与唐玄宗的亲密关系及其在朝臣中独一无二的地位。玄宗有多首诗是直接赐给张说的，如送其巡边、答其雀鼠谷诗、送其上集贤学士赐宴、“三杰诗”等，这在群臣中也是唯一的。有趣的是，张说卒后，玄宗的诗就很少了，从这个意义上说，

[1] 参见丁放、袁行霈《李林甫与盛唐诗坛》（《文学遗产》2004 年第 5 期）、《杨氏兄妹与与盛唐诗坛》（《文学评论》2007 年第 3 期）。

如果抛开君臣关系来看，张说可称为玄宗亲密的诗友。

作为文臣之首，张说在开元宫廷诗坛上起到了十分重要的作用，群臣奉和圣制，也多是追随张说之后的。张说较有名的应制诗如：《将赴朔方军应制》：“礼乐逢明主，韬钤用老臣。恭凭神武策，远御鬼方人。供帐荣恩饯，山川喜诏巡。天文日月丽，朝赋管弦新。幼志传三略，衰材谢六钧。胆由忠作伴，心固道为邻。汉保河南地，胡清塞北尘。连年大军后，不日小康辰。剑舞轻离别，歌酣忘苦辛。从来思博望，许国不谋身。”此诗既文采斐然又言之有物，诗中感谢皇帝对自己的器重，表达了以身许国的忠心，虽慷慨激昂却从容不迫，得大臣之体,显儒将之威。这是张说应制诗中较优秀的作品。然而他的大部分应制诗都以歌颂为主，有些还不及唐玄宗原作的水平。其他人的应制诗，多为歌功颂德、歌舞升平之作，连直臣宋璟、张九龄也不例外。

苏颋（670-727）开元中与宋璟同知政事，其文名与张说相埒，《新唐书》本传曰：“自景龙后，（颋）与张说以文章显名，称望略等，故时号‘燕许大手笔’”。[①]《全唐文》存其文九卷，《全唐诗》存其诗两卷。其应制诗可以《奉和春日幸望春宫应制》为代表：“东望望春春可怜，更逢晴日柳含烟。宫中下见南山尽，城上平临北斗悬。细草遍承回辇处，飞花故落舞筵前。宸游对此欢无极，鸟哢歌声杂管弦。”张九龄曾得到张说的揄扬与推荐，长期在朝中任职，为朝廷起草诏书，历任中书舍人、集贤院副知院事、宰相等职。他是盛唐前期最出色的诗人之一，其诗风格独特，严羽《沧浪诗话》称之为“张曲江体”。他的应制诗如《奉和圣制早度蒲津关》是一首五言排律，其中间对仗的四联十分精当：“长堤春树发，高掌曙云开。龙负王舟渡，人占仙气来。河津会日月，天仗役风雷。东顾重头尽，西驰万国陪。”气象宏伟，结言端直，不愧盛唐名作。前人或评为“气象混谔，典重奇怪，无不兼有”(《批点唐诗正声》)，或赞曰：“典重矣，又能清拔，可睹此公风度”(《唐诗直解》)。《奉和圣制送尚书燕国公赴朔方》，《唐诗直解》评云：“起得台阁气象。同时明皇、罗从愿、张嘉贞俱有诗，无此沉着。”

开元时期的宰相王丘、张嘉贞、韩休、源乾曜、萧嵩、李元纮等人也都能诗且与诗坛关系密切。王丘（？-743）乐于奖掖文士。《新唐书·王丘传》：“迁紫微舍人、吏部侍郎，典选，复号平允。其奖用如山阴尉孙逖、桃林尉张镜微、湖城尉张晋明、进士王泠然，皆一时茂秀。”孙逖、王泠然后来都成为盛唐诗坛有名的人物。王丘有《奉和圣制送张尚书巡边》、《奉和圣制答张说扈从南出雀鼠谷之作》等诗。张嘉贞（665-729）能诗善文，存应制诗三首，他在并州长史任上提携王翰，因而留下礼遇诗人的美名。韩休（673--739）工于文词，其诗今存四首，其中《奉和御制平胡》较精彩。源乾曜（673--739）开元中与张说、张嘉贞相继知政事，存诗四首，送张说巡边诗较为出色。萧嵩（？-749）开元初，与王丘、齐浣同为相，姚崇许其致远，存诗二首，一为送张说赴学士院诗，一为《奉和御制左丞相说右丞相璟太子少傅乾曜同日上官命宴都堂赐诗》。李元纮（？-733），存诗三首，《绿墀怨》是一首颇有情调的闺怨诗：“征马噪金珂，嫖姚向北河。绿苔行迹少，红粉泪痕多。宝屋粘花絮，

[①] 李肇《唐国史补》最早提出这一说法，晁公武《郡斋读书志》记载略同。

银筝覆网罗。别君如昨日，青海雁频过。”。

朝廷中知贡举或知制诰的高级官员也属此类，他们是参与起草制诰、校理编纂图书的文人学士，以文笔翰墨见知于帝王，类似宋代馆阁或明清翰林院中的文士。其中有的人因此得到赏识做了朝廷的高官，有的又放了外任。他们之中有的是从地方政府中来的，有的曾贬官于地方，但就其主要经历而言是在朝中。他们本有较好的学术根柢，又得以接触朝廷的图书，所以大多有学者的身分，他们的诗歌也带有较多学者的特色。他们多半长于制、诰、疏、表一类公文的写作，其文名多得自这类文章的写作，不少人是文名大于诗名，写诗多少有一点业余为之的样子，其诗也有不少是御用诗或应酬诗。他们从初唐的宫廷诗人那里继承了不少写作的技巧，风格精细，但比初唐的宫廷诗少了一些脂粉气而多了一些刚健气[①]。

馆阁诗人的代表有贺知章、裴漼、徐坚、许景先、席豫、徐安贞和孙逖等人。

贺知章（659-744），开元十年与徐坚、赵冬曦等入丽正书院，撰《六典》及《文纂》等。后转太常少卿。十三年，迁礼部侍郎，加集贤院学士，又充皇太子侍读。他是盛唐前期诗人，今存诗十九首。玄宗送张说巡边、送张说上集贤学士赐宴赋诗等活动，他都参与其事，并有奉和之作，。天宝初年，李白入长安，贺知章曾揄扬之，呼其为“谪仙人”，使其名声大振，是诗坛的一段佳话。天宝三载，他以年老，辞官入道，唐玄宗御制诗《送贺知章归四明》及序为之送行，并诏百官饯送于长乐坡，皇太子以下咸与执别，各有诗作，《会稽掇英总集》卷二载李适之、李林甫等三十余位大臣的同题五言应制诗，这既是贺知章一生的荣耀，也是盛唐诗坛的一件盛事。回乡后，贺知章作《回乡偶书》二首，是唐诗中的名作。贺知章既有名篇传世，又深得玄宗赏识，还曾与李白有亲密的关系，他的辞官还乡引起了玄宗首倡的大规模的朝臣送别唱和，极一时之盛，他存诗虽不多，但在文坛的影响力却相当大。徐坚（？-729）曾任集贤院副知事，是张说的副手，存诗九首，《奉和送金城公主适西蕃应制》比较有名。许景先[②]（677-730），“属三九宴射，时众官既多，猥费府藏，公因是纳谏。明诏见依，朝廷嘉焉，寻除中书舍人。有诏令中书门下词臣撰睿宗皇帝集序，时中书令燕国公张说，当代词宗，遂命公为之。序成奏闻，大承优赏，专掌文诰，尤推敏速。……有制令宰臣已下祖饯于洛桥，御见赋诗以宠其事。”（韩休撰《大唐故吏部侍郎高阳许公墓志铭并序》）许景先的诗今存诗五首，有送张说巡边、春台望两首应制诗。裴漼（约666-736），经张说推荐，擢为吏部尚书，存诗四首。《奉和御制平胡》以文德与武功并重，末尾说：“直将威禁暴，非用武为雄。饮至明军礼，酬勋锡武功。干戈还载戢，文德在唐风。”席豫（680-748），“进士及第。开元中，累官至考功员外郎，典举得士，为时所称。三迁中书舍人，与韩休、许景先、徐安贞、孙逖相次掌制诰，皆有能名。……天宝初，改尚书左丞。寻检校礼部尚书，封襄阳县子。玄宗幸温泉宫，登朝元阁赋诗，群臣属和。帝以豫诗为工，手制褒美曰：‘览卿所进，实诗人之首出，作者之冠冕也。’”（《旧唐书·文苑中·席豫传》）席豫的诗今存六首，可惜为唐玄宗激赏的《登朝元阁诗》今已不存。徐安贞（生卒年不详）“尤善五言诗。尝应制举，

[①] 以上所论见袁行霈《唐诗风神及其他》。香港城市大学出版社 2005 年版。

[②] 许景先，名杲，字景先，其生平参见韩休撰开元十八年十一月二十日《大唐故吏部侍郎高阳许公墓志铭并序》。《全唐文补遗》千唐志斋新藏专辑第 160 页，三秦出版社 2006 年版。

一岁三擢甲科，人士称之。开元中，为中书舍人、集贤院学士。”（《旧唐书·文苑中·徐安贞传》）其诗及书法在当时颇负盛名。徐安贞存诗十一首，较好的有《奉和喜雪应制》。

孙逖是此类诗人中存诗较多、水平较高者，颜真卿《尚书刑部侍郎赠尚书右仆射孙逖文公集序》联系历代诗歌的发展状况，对孙逖的生平与创作作了相当全面的概括，颜真卿说雅颂之作流行，是王化兴盛的标志，《诗》亡之后，王道衰竭，此后之诗，或质胜文，或文胜质，均未得其中，宫体流行之后，诗道更加衰落，他不赞同前人提出的沈约诗“灵均已来，此未及睹”、“道丧五百年而得陈君（陈子昂）”的观点，而认为孙逖是“斌斌彪炳，郁郁相宣，膺期运以挺生，奄寰瀛而首出”的诗人，这个评价是非常高的。此文作于永泰元年（765），以颜真卿之渊博，肯定读过张说、张九龄、孟浩然、王维、李白、高适这些盛唐大诗人的作品，而他却对孙逖之诗作出如此高的评价，从孙逖现存之诗看，显然当不起这种荣誉，这可能是颜真卿得到过孙逖的奖掖，故有过誉之嫌，又或是孙逖诗佳作多已失传，如今已难窥其全貌。但孙逖诗在当时享有盛名当无疑问。颜真卿还说孙逖学识渊博，辞赋、序文、制文均很出色，“其为诗也，必有逸韵佳对，冠绝当时，布在人口”。王丘、张说、张九龄、李邕对他都很赏识，可见他在当时文坛上确实有很大影响，同时，孙逖知贡举时，又能秉公选士，不畏权势，选出的人才后来多成为知名文士，《旧唐书·文苑中·孙逖传》：“（开元）二十一年，入为考功员外郎、集贤修撰。逖选贡士二年，多得俊才。初年则杜鸿渐至宰辅，颜真卿为尚书。后年拔李华、萧颖士、赵骅登上第，逖谓人曰：‘此三人便堪掌纶诰。’……逖掌诰八年，制敕所出，为时流叹服。议者以为自开元已来，苏颋、齐浣、苏晋、贾曾、韩休、许景先及逖，为王言之最。逖尤善思，文理精练，加之谦退不伐，人多称之。” 颜真卿评其为“人文之宗师，国风之哲匠”，这也是至高无上的评价了。其诗《全唐诗》存一卷，共61首，其中有少数几篇五、七言古诗，其余多为律诗，以五律与五排居多，有应制诗，还有十余首与同朝官员唱和交往之作。

上述诸人中，席豫、徐安贞、许景先、孙逖均曾掌制诰，其中席豫、孙逖时间尤长，席豫、徐安贞、孙逖也都参加了唐玄宗与张说的赠答活动。

张说等大臣之间也常有类似唱和的活动，如奉旨参加某些王子、皇亲、公主、大臣家中举行的宴乐，往往会奉旨赋诗，有时也主动赋诗，大臣奉使出巡或出镇地方，留在朝中者也常常有诗相赠。这类诗与应制诗相比，可能更自由一些。大臣奉答皇帝，歌功颂德是题中之义，而且这类诗的内容、体式都有很大的局限性，朝臣们无法自由地抒发自己的真情实感，但这些诗从内容格调上来看比“思极闺闱之内，止乎衽席之间”的梁陈宫体要健康多了，从艺术上看，多为五律与五排，而且技巧较为纯熟，这对唐诗的发展还是有贡献的。

宰相或朝廷重臣当中有的参加编纂类书，这对他们的诗歌特点的形成有一定帮助。张说参加《三教珠英》的编写，又长期修史。开元中，朝廷设丽正院（后改为集仙院、集贤院）采集天下图书，先后以褚无量、马怀素、元行冲、张说、张九龄、李林甫等主其事，《群书四部录》、《唐六典》诸书均在此时修成。张说、苏颋是当时的文章宗师，朝野公认的“燕许大手笔”，张说“为文俊丽，用思精密”（《旧唐书·张说传》）、“为文属思精壮”（《新唐书·

张说传》)。苏颋:“绪发而宫商应,言形而雅颂兴,爽律与云天并高,繁章与霞月俱亮。故能虚明独照,壮思雄飞,自我心极,为之宰匠。……繁弦间发,缛彩相辉。歌奏而白雪遂孤,赋成而黄金有贵。”(韩休《苏颋文集序》)张九龄传世的文章也很多,“学究精义,文参微旨,或有兴托,或存讽谏,后之作者所宗仰焉。”(徐浩《唐尚书右丞相中书令张公神道碑》)他们的文章对其诗风也有影响,并呈现出与盛唐其他诗人不同的特点。他们的文章多雍容典雅,鼓吹盛世,诗歌也受文章影响,主要写盛世之音,平正通达,与当时失意文人或市井文人的诗风迥然不同。

三

第三小类是朝廷中下层文士。包括王维、吕向、卢象、陶翰、綦毋潜李华、萧颖士等人。他们在朝中的政治地位较低,但诗才较高,又有更多的精力投入诗歌创作,所以他们代表了宫廷中诗歌的最高水平。

王维是这一小类诗人中影响最大的。他于开元九年进士及第,历右拾遗、监察御史,开元末曾知南选,天宝中任左补阙、库部郎中、吏部郎中等职,天宝末,为给事中。禄山陷两都,迫以伪署。贼平,责授太子中允。终尚书右丞。他在玄宗朝诗名颇盛,“维以诗名盛开元、天宝间,昆仲宦游两都,凡诸王驸马豪右贵势之门,无不拂席迎之,宁王、薛王待之如师友。维尤长五言诗。书画特臻其妙,笔踪措思,参于造化;而创意经图,即有所缺,如山水平远,云峰石色,绝迹天机,非绘者之所及也。”(《旧唐书·王维传》)《河岳英灵集》卷上评王维诗曰:“维诗词秀调雅,意新理惬,在泉为珠,著壁成绘,一句一字,皆出常境。”从开元九年(721)释褐太乐丞到上元二年(761)去世,王维的仕途长达四十年,其中有三十年以上在朝为官,他入仕前与宁王、岐王等关系密切,又曾因张九龄的擢拔而任右拾遗,所以张九龄失势后,无论是唐玄宗的龙恩,还是张九龄政敌李林甫的垂青,都很难格外关照他,他在朝中的官位虽然正常升迁,但始终未能进入权力核心,甚至并未成为文臣领袖。其仕途一直是比较失意的,至少是属于冷官范围,在李林甫、杨国忠当权的险恶政治环境中,要求王维有所作为,也是不现实的,所以,天宝年间,王维虽然一直在朝为官,但最迟从天宝三载起,他已开始在蓝田辋川别业中,与裴迪等人啸咏终日,过着亦官、亦隐、亦居士的生活。

王维的应制诗多达十七首,但一方面由于年辈稍晚,他没能赶上开元初年玄宗与张说、张九龄等大臣的唱和,另一方面,他在朝中的地位稍低,其应制诗在当时影响并大大,较有代表性的有《奉和圣制庆玄元皇帝玉像之作应制》、《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》、《奉和圣制天长节赐宰臣歌应制》《奉和圣制登降圣观与宰臣等同望应制》等,据陈铁民先生《王维集校注》,这些诗均作于天宝年间。王维此时的身份是朝廷的中层官员,又是知名诗人,所以经常参与应制活动,但他既不可能成为这些活动的中心人物,这些诗也不足以显示他的诗才与个性。不过,仅就数量而言,王维的应制诗在天宝年间的诗人中应当

是较多的。

王维有几首诗分别与贤相张九龄和奸相李林甫有关，正好可以作一比较。开元二十二年左右，王维作《上张令公》诗："珥笔趋丹陛，垂珰上玉除。步檐青琐闼，方幰画轮车。市阅千金字，朝闻五色书。致君光帝典，荐士满公车。伏奏回金驾，横经重石渠。从兹罢角牴，且复幸储胥。天统知尧后，王章笑鲁初。匈奴遥俯伏，汉相俨簪裾。贾生非不遇，汲黯自堪疏。学易思求我，言诗或起予。当从大夫后，何惜隶人馀。"诗中称许张九龄作为宰相的文采风流、乐于荐士、正直敢言，威风凛凛，诗末以贾谊、汲黯自喻，希望九龄提携自己。全诗多用典故，相当古雅。开元二十三年左右，又作《献始兴公》（原注：时拜右拾遗），始兴公即张九龄。"宁栖野树林，宁饮涧水流。不用坐粱肉，崎岖见王侯。鄙哉匹夫节，布褐将白头。任智诚则短，守任固其优。侧闻大君子，安问党与雠。所不卖公器，动为苍生谋。贱子跪自陈，可为帐下不。感激有公议，曲私非所求。"这首诗则十分直白，先说自己是一位有气节、有操守的书生，并非趋炎附势之辈，宁肯以布衣终老，也不愿向王侯折腰，但是得知张九龄不结党营私，一心为百姓，因此，自己愿意在张的门下效力，也是出于为国之心，并非私欲，写得冠冕堂皇。开元二十六年左右，张九龄被贬为荆州长史后，王维作《寄荆州张丞相》："所思竟何在，怅望深荆门。举世无相识，终身思旧恩。方将与农圃，艺植老丘园。目尽南飞雁，何由寄一言。"一方面表达了深切的同情，另一方面表示不忘旧恩，最后表示自己也将退隐山林，终老田园。从这几首诗看，王维与张九龄公私两方面的情谊都很深厚。王维有三首诗与李林甫有关，如《和仆射晋公扈从温汤》（原注：时为右补阙）："天子幸新丰，旌旗渭水东。……出游逢牧马，罢猎见非熊。上宰无为化，明时太古同。灵芝三秀紫，陈粟万箱红。王礼尊儒教，天兵小战功。谋犹归哲匠，词赋属文宗。司谏方无阙，陈诗且未工。长吟吉甫颂，朝夕仰清风。"此诗吹捧李林甫为相，无为而治，达到天下太平，五谷丰登，赞其智谋过人，文才出众，是较为明显的谀词。《奉和圣制御春明楼临右相园亭赋乐贤诗应制》，作于天宝年间，是一首应制诗，主要是写景与应酬，没有直接吹捧之词。《重酬苑郎中》（原注：时为库部员外）："何幸含香奉至尊，多惭未报主人恩。草木尽能酬雨露，荣枯安敢问乾坤。仙郎有意怜同舍，丞相无私断扫门。扬子解嘲徒自遣，冯唐已老复何论。"这首诗有婉拒李林甫拉拢之意，语气不卑不亢。王维任监察御史时，曾出使边塞，写过一些优秀的边塞诗，比高适、王昌龄、岑参等人的诗毫不逊色，如《使至塞上》、《出塞作》、《从军行》、《陇西行》等诗很有气势，《陇头吟》写一位身经百战、屡立战功却不得封侯的老将，主要写不遇之悲。《燕支行》是一首正面歌颂唐玄宗边防政策的长篇七古，前人说是王维"自喻所负也"（《唐诗选脉会通评林》）。有些诗充满阳刚之气，显示出当时唐朝边防的强大。如《送刘司直赴安西》："绝域阳关道，胡烟与塞尘。三春时有雁，万里少行人。苜蓿随天马，蒲桃逐汉臣。当令外国惧，不敢觅和亲。"《送赵郡都督赴代州得青字》："天官动将星，汉地柳条青。万里鸣刁斗，三军出井陉。忘身辞凤阙，报国取龙庭。岂学书生辈，窗间老一经。"《使至塞上》：" 单车欲问边，属国过居延。征蓬出汉塞，归雁入胡天。大漠孤烟直，长河落日圆。萧关逢候吏，都护在燕然。"王维写给同僚即朝廷中、下层官吏的诗数量多，水平

高，感情真，值得注意。其诗多引起唱和，如《青雀歌》，同咏者有卢象、王缙、崔兴宗、裴迪；《过感化寺昙兴上人山院》、《夏日过青龙寺谒操禅师》、《春日与裴迪过新昌里访吕逸人不遇》《辋川集》（二十首），裴迪同咏；《与卢员外过崔处士兴宗林亭》，卢象、王缙、裴迪、崔兴宗同咏；《同崔兴宗送瑗公》、《敕赐百官樱桃》，崔兴宗同咏；《青龙寺昙壁上人兄院集》，王昌龄、王缙、裴迪同咏；贾至作《早朝大明宫呈两省僚友》，王维与杜甫、岑参同和。王维所赠者不乏下层文人，如孟浩然、綦毋潜、李颀、祖咏、杜甫、储光羲、丘为、卢象、崔兴宗、裴迪、钱起等。

从王维早年的政治诗和边塞诗来看，他本来是有政治抱负的，但是，开元末之后，张九龄失势，李林甫长期执政，接着又是杨国忠专权，王维已失去在仕途上有所作为的可能，加上他信仰佛教，性格较软弱，又为生计所迫，他才走上了亦官、亦隐的道路，天宝十二载，杨国忠将郎官不附己者悉出于外，任太守，王维当时也是郎官，他没有被外放，说明他与杨没有直接矛盾，但李岘兄弟被出时，王维有诗送之，并表达了自己的同情，说明王维对杨的做法是不满的，但他当然也不可能公开指责杨。王维的长期隐居，显然是一种回避矛盾的做法，但也正因为这种回避，才成全了其山水诗。王维以《辋川集》为代表的山水诗以及一些送别诗、游览诗，是其诗歌艺术水准的集中体现，一向最为人所称道。苏轼拈出“诗中有画”这一特点，可谓独具慧眼。袁行霈早在 1980 年就撰文，结合王维的诗歌详加分析，补充发挥了苏轼的论点[①]，其后又有学者跟进作进一步的阐述。人或以为王维的山水诗有的并不能画出来，从而否定“诗中有画”这个命题。其实如果研究过绘画史，就会知道这些以为不能入画的诗，大都有画家画过，有些还是出于著名画家之手。尤其值得注意的是，对王维“诗中有画”这个命题，不可胶柱鼓瑟，执着于其能否入画，其重点乃在于是否具有“画意”，是否能引出读者的视觉联想。王维还有不少感遇诗，应引起注意。《送綦毋秘书弃官还江东》可为代表：“明时久不达，弃置与君同。天命无怨色，人生有素风。念君拂衣去，四海将安穷。秋天万里净，日暮澄江空。清夜何悠悠，扣舷明月中。和光鱼鸟际，澹尔蒹葭丛。无庸客昭世，衰鬓日如蓬。顽疏暗人事，僻陋远天聪。微物纵可采，其谁为至公。余亦从此去，归耕为老农。”借赠友人抒发了失意之悲，这也是王维朝官生涯的间接写照。

卢象也是这类诗人中的一位。他是张九龄赏识的人，是王维的友人，在朝时间较短，经历、志趣与王维都有些相似。《河岳英灵集》卷下：“（卢）象雅而不素，有大体，得国士之风。曩在校书，名充秘阁。其‘灵越山最秀，新安江甚清’，尽东南之数郡。”卢象是盛唐著名隐士卢鸿之侄，他的《家叔征君东溪草堂二首》，写出卢鸿的隐居生活及其道教背景，亦值得注意。綦毋潜（生卒年不详），开元十四年进士及第，授周至尉，入为集贤院直学士，秘书省校书郎，天宝初，弃官还江东，后任右拾遗，终著作郎。潜与王维、孟浩然、李颀、高适、储光羲等人友善。《河岳英灵集》卷下选其诗六首，评云：“潜诗屹崒峭蒨足佳句，善写方外之情。至如松覆山殿冷，不可多得，又塔影挂清汉，钟声和白云，历代未有。荆南分野，数百年来，独秀斯人。”他还被严羽《沧浪诗话》列为“大名家”，王维赞其“盛得江左

[①] 参看袁行霈《王维诗歌的禅意与画意》，原刊于《社会科学战线》1980 年第 2 期。后收入《中国诗歌艺术研究》一书，北京大学出版社 1987 年初版。

风，弥工建安体”（《别綦毋潜》），其诗主要写两方面的内容，一是“方外之情”，《春泛若耶溪》是这方面的代表作；二是送别诗，如《送章彝下第》等。王缙、崔兴宗、裴迪、丘为等人也可归入此类。 王缙乃王维之弟，崔兴宗为王维内弟，裴迪为王维辋川唱和的道友，丘为与王维来往密切，他们的诗亦多写山水田园，与王维很接近。天宝后期，王维与其诗友们在长安及其附近的辋川以诗酬唱往还，形成了一定规模且颇有特点。

吕向、陶翰、李华、萧颖士等人也可归入此类。吕向（生卒年不详），据傅璇琮先生考证，开元二十六年，他任首批翰林学士（见其《唐翰林学士传论》），吕向的《美人赋》轰动一时，唐玄宗校猎渭川时，他又献诗讽谏，诗人徐安贞、储光羲、王翰都与他有诗歌往还，可惜他本人的诗已失传，我们无法直接了解其诗歌创作的成绩。陶翰（生卒年不详）也是一位“词臣”，开元十八年进士上第，《河岳英灵集》卷上说他：“既多兴象，复备风骨。”其边塞诗写军人在沙场苦战，却无法得到封赏，或异常悲哀：“射杀左贤王，归奏未央殿。欲言塞下事，天子不召见。东出咸阳门，哀哀泪如霰。”（《古塞下曲》）或意志消沉，借沉湎声色消磨余生：“出身为汉将，正值戎未和。雪中凌天山，冰上渡交河。大小百余战，封侯竟蹉跎。归来灞陵下，故旧无相过。雄剑委尘匣，空门垂雀罗。玉簪还赵女，宝瑟付秦娥。昔日不为乐，时哉今奈何！”（《燕歌行》）这几首诗与高适的《燕歌行》格调相近，主要写边塞战争及生活的阴暗面，与王昌龄、岑参的边塞诗异趣。李华（715？-774）开元二十三年进士及第，天宝二年又中博学宏辞科，历仕为秘书省校书郎、监察御史、右补阙。萧颖士（709-760）与李华同年举进士，历仕为桂林参军、秘书正字、集贤校理，天宝八载后出为广陵府参军。李、萧二人为盛唐著名古文家，并称为“萧李”，诗歌也有一定成绩，《全唐诗》存诗各一卷。再如王湾，其名句“海日生残夜，江春入旧年”被张说书于政事堂，令后来学者为楷式。张旭，为当时大书法家，杜甫《饮中八仙歌》云：“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”，亦存诗十首。[①]此二人亦当归于此类，限于篇幅，暂不展开论述。

这一小类诗人在朝中官位较低，文学才华却明显高于前两小类人，他们的诗内容较丰富，技巧很成熟，并且成为此大类诗人向第二大类诗人（指地方官身份的诗人，我们将另文论述。）自然过渡的桥梁和纽带，在盛唐诗歌的发展过程中起了重要的作用。

四

以唐玄宗为代表的宫廷中的诗人们对盛唐诗坛有直接影响，《河岳英灵集序》云：“自萧氏以还，尤增矫饰。武德初，微波尚在。贞观末，标格渐高。景云中，颇通远调。开元十五年，声律风骨始备矣。实由主上（指唐玄宗）恶华好朴，去伪从真，使海内词场，翕然尊古，南风周雅，称阐今日。”[②]开元十四年，唐玄宗敕曰：“朕以厚儒林，辟书殿，讨论易象，研核道源，冀淳朴大行，华胥非远。”《新唐书·文艺传》曰：“玄宗好经术，群臣稍厌雕琢。”

[①] 其名作《桃花蹊》，莫砺锋教授以为是宋人所作，有据，可从。见莫砺锋《唐诗三百首中有宋诗吗》，载《文学遗产》2001 年第 5 期。

[②] 傅璇琮主编《新编唐人选唐诗》之《河岳英灵集序》，陕西人民出版社 1996 年 7 月版第 107 页。

不难发现，唐玄宗的主张与初唐时大不相同。唐太宗《旧唐书·陆机传后论》赞扬陆机："文藻宏丽，独步当时；言论慷慨，冠乎终古。高词迥映，如朗月之悬光；叠意回舒，若重岩之积秀。千条析理，则电坼霜开；一绪连文，则珠流璧合。其词深而雅，其义博而显，故足远超班马，高蹑王刘，百代文宗，一人而已。"重在肯定其文采。太宗、高宗时的文坛领袖上官仪著《笔札华梁》，专门研究作诗的入门体式（《八阶》）、对仗方式（《对属》，共十一种《论对属》、《六对八对》条亦论对仗，文字大同小异）、论作诗声韵上的各种禁忌（《文病》，共十一种），强调的无非是辞采、对偶、声律诸种作诗的技巧。初唐佚名文人的《文笔式》，与《笔札华梁》内容相近而更加详尽。元兢的《诗髓脑》、崔融的《唐朝新定诗格》内容亦相似。卢照邻、骆宾王等人的一些论诗之文或文集序，也都强调"丽辞"。武后时宫廷文人上官婉儿、沈佺期、宋之问更是大力提倡律诗，重视辞采，并促进了七律的定型。由此可见，唐玄宗的诗歌主张与初唐相比，有了很大的变化，对盛唐诗歌朝着"声律风骨始备"的道路前进，起到了较大的推动作用。

宫廷中诗人的诗歌为天下士子树立了高标；以张说、张九龄为代表宰相及大臣诗人凭借文坛声望与选士的权力左右着诗歌的风气；以王维为代表的文士诗人则以其出众的创作成绩，体现了诗歌的水平。他们的诗歌的突出特点是其政治性或曰政治实用性，作诗是为了某种政治的需要。如蔡孚等人的《龙池篇》，宣传唐玄宗为真命天子，唐玄宗那些引起众多朝臣唱和、具有轰动效应的诗篇，如送张说巡边、送张说赴集贤院任职、"三杰诗"等，政治目的显然是第一位的。宫廷诗的另一主旨是歌颂太平盛世。其中同题共赋的作品很多，也与政治因素有关。从他们的身份、职事与诗歌创作的关系来看，这一类诗人主要是政治家，以事功为其生命的第一要务，诗歌创作是事功顺利实施的一种手段，有时是事功的调剂与补充，这与中唐时诗人以事功与文学并重的做法大不相同[①]。

张说等大臣的诗则重在通过诗"以佐王化"，文词相对华丽；以王维为代表的朝廷中下层官吏则以诗抒怀，以诗社交，真情实感较多，艺术水平较高。这些诗就其主要内容而言，主要反映的是大唐帝国的赫赫声威，这也基本上是当时社会与朝廷现实的真实反映，从这个角度看，这一类诗同样表现了"盛唐气象"。

他们或为帝王，或任宰相，有的掌握典选或知贡举的大权，足以左右朝廷文风，他们对诗歌的热爱与提倡，无疑对广大文士有极大的激励作用，而且为士人提供了成功的人生范式。他们直接提携了盛唐的主流诗人，如王维与宁王、岐王、玉真公主、张九龄，李白与苏颋、唐玄宗、玉真公主、贺知章，杜甫与李邕、房琯、韦济，王翰与张说、张嘉贞。他们同时又是文章宗师，甚至文名往往高过诗名，这三小类中最有成就的诗人都是诗文兼擅，表明诗歌与文章创作之间有一种互相促进、共同提高的关系。

五

[①] 参见马自力《中唐文人的社会角色与文学》（中国社会科学出版社 2006 年版）第一章的相关论述。

唐玄宗朝的进士考试分三场，其中第二场考诗赋，诗例考五言六韵的排律，这对盛唐诗坛产生了重大影响，推动了唐诗体式的完备与成熟。

首先：宫廷中的诗人创作了大量的五言排律，唐玄宗现存诗六十余首，其中多数为五言排律，这势必给天下文人以极大的影响。张说、张九龄、苏颋等人的应制诗亦多为五排。如《唐诗品汇》选唐玄宗五言排律十首，选张说、张九龄、苏颋等人的则多达十余首，主要是玄宗与张说等大臣的唱和诗，说明他们的诗艺术水平很高。五言排律雍容典雅，适于应制，盛唐宫廷中的诗人大量创作此体，使其发展到相当成熟的地步。高棅曰："排律之作，其源自颜、谢诸人古诗之变，首尾排句，联对精密，梁陈以还，俪句尤切。唐兴，始专此体，与古诗差别。贞观初作者未备，永徽以下，王、杨、卢、骆，倡之于前；陈、杜、沈、宋，极之于后，苏颋、二张，又从而申之。其文辞之美，篇什之盛，盖由四海晏安，万机多暇，君臣游豫，赓歌而得之者，故其文体精丽，风容色泽以词气相高而止矣。"（《唐诗品汇·五言排律叙目》）尤其值得注意的是，朝廷诗人中出现了王维这样的大诗人，他的创作，将唐诗推向了一个新的高度。

其次，应试诗规定为五言排律，这对盛唐诗坛产生了更加重要更加直接的影响。宫廷中的诗人们多作雍容典雅的五排或五律应制诗，在辞藻、用典、对仗等技巧层面上也是"穷力而追新"，而他们或成为知贡举的考官，如王丘、席豫、韦述、韦陟、孙逖等皆曾知贡举，王维开元二十九年曾知南选，或为引领诗坛风气的大臣，如张说、张九龄等人。他们在宫廷所作的诗歌对参加进士考试的举子具有决定性的影响。唐朝自永隆二年（681）起，进士考试定为三场，即经义、杂文、试策。其中杂文是二首，在开元、天宝年间大体上为一赋一诗，诗的定式则为五言六韵的排律（如《白居易集》卷三十九省试《玉水记方流诗》，题下注明："以流字为韵，六十字成。"），应试赋则通常为八字韵脚。五言排律是上述宫廷中的诗人(从皇帝到宰相再到知贡举的大臣及中层文人)最擅长的诗体。应试的举人为了谋求一第，一定会迎合考官的口味，顺应当时的社会风气。其根本原因在于，当时进士考试之前必须行卷与纳省卷。"所谓行卷，就是应试的举子将自己的文学创作加以编辑，写成卷轴，在考试以前送呈当时在社会上、政治上和文坛上有地位的人，请求他们向主司即主持考试的礼部侍郎推荐，从而增加自己及第的希望的一种手段。"[1]所谓纳省卷则是："进士到礼部应试（即所谓省试，礼部属尚书省）之前，除了上面所谈的要向有地位的人投行卷之外，还要向主司纳省卷。"[2]而确立"纳省卷"这一规则的人，就是韦陟。《旧唐书·韦陟传》曰："曩者主司取与，皆以一场之善，登其科目，不尽其才。陟先责旧文，仍令举人自通所工诗笔，先试一日，知其所长，然后依常式考核，片善无遗，美声盈路。"其事发生在天宝元年。盛唐时每年参加省试的举子在千人以上[3]，如果每人行卷、纳卷各用五首诗（实际上很可能不止此数），则每年这类诗就有万首，这还不包括各州府的文士为取得"拔解"的资格而作的诗（这个数量应

[1] 程千帆《唐代进士行卷与文学》，上海古籍出版社 1980 年版，第 3 页。

[2] 程千帆《唐代进士行卷与文学》，上海古籍出版社 1980 年版，第 7-8 页。

[3] 中唐人沈既济《词科论序》："开元以来，四海晏清，无贤不肖，耻不以文章达。其应诏而举者，多则二千人，少犹太不减千人。"（《全唐文》卷四七六）

当更大）。应试举子的诗风显然应该学习、摹拟宫廷中诗人的诗风，以增加中式的可能，从这个意义上说，宫廷中的诗人对他们的重大影响是不言而喻的。如李白在长安作的《送梁公昌从信安北征》即为五言六韵的排律，《玉真公主别馆苦雨赠卫尉张卿二首》是两首排律，另如其《送储邕之武昌》、《送友人寻越中山水》、《送纪秀才游越》、《秋日与张少府楚城韦公藏书高斋作》、《宣州九日闻崔侍御与宇文太守游敬亭余时登响山不同此赏醉后赠崔》等均为五言六韵的省试体排律，连天才纵逸、声称“鄙薄声律”的李白都如此，其他诗人可想而知。又如不以声律见长、被苏轼称为“韵高而才短”的孟浩然，也有《泊宣城界》、《西山寻辛谔》、《送朱去非游巴东》、《送萧员外之荆州》等五言六韵律诗。孟浩然在太学赋诗，有“微云淡河汉，疏雨滴梧桐”的名句，令文坛领袖张九龄“阁笔”（王士源《孟浩然集序》），在太学这样的环境中作诗，为“省试体”的可能非常大。年轻时“隐迹博徒”、未曾考中进士的高适有作于京城的省试体《送柴司户充刘卿判官之岭外》、作于边塞的《陪窦侍御泛灵云池》等等。杜甫为盛唐乃至唐代排律第一高手，与他困守长安十年期间与胜流切磋、苦练排律技艺有很大关系，他在《壮游》诗中曾不无夸耀地叙述其少年时的得意之状：“往年十四五，出游翰墨场。斯文崔魏辈，以我似班扬。”杜甫十四五岁就得到州郡长官崔尚、魏启心的赏识，以班固、扬雄许之，可见其辞赋技艺已达到相当高的水平，这正是为应进士举作的准备。到了中年，他“归帆拂天姥，中岁贡旧乡。气劘屈贾垒，目短曹刘墙。忤下考功第，独辞京尹堂。”开元二十年前后，杜甫来到京城应进士试，这时他在诗赋方面已作了充分的准备并高度自信，认为屈原、贾谊之赋，曹植、刘桢之诗，皆不在话下，但令他万万没有想到的是，他竟然落第，“忤下考功第”，似乎是说他得罪了主考官，但具体情形已不得而知。天宝年间，杜甫曾困守长安十年，他叙述这一时期的文学活动时说：“许与必词伯，赏游实贤王。曳裾置醴地，奏赋入明光。天子废食召，群公会轩裳。”杜甫说自己的诗赋得到“词伯”（当指左右朝廷文风的大臣）与贤王的赏识，自己献赋朝廷，曾得到皇帝“废食”召见的荣宠。从这首具有自叙性质的诗来看，杜甫的大半生都在钻研诗赋，可见宫廷主流诗体对文人影响巨大。杜甫在长安期间也写了不少排律，曾因献《三大礼赋》而被授官，但终其一生，并未考中进士，这或许是他人生的一大憾事。盛唐诗人陶翰的六韵排律《柳陌听流莺》、刘慎虚的《积雪为小山》、张子容的《璧池望秋月》、王季友的《玉壶冰》，都不见于徐松《登科记考》，但是看起来都像是省试诗，足见这类诗数量很多，影响很大。这并不是一种简单的巧合。应试诗虽不能进入宫廷，但举子为求及第，会投合宫廷诗人（大臣考官及有力荐举者）的口味。需要指出的是，凡是向宫廷趋同者，很少有好诗，盛唐诗坛成就最高者还是生活坎坷、抒发真性情、不靠近宫廷的诗篇。宫廷中的诗加上应试诗带动了作诗风气，但真正的好作品不跟宫廷走（技巧、用典、辞藻等方面可能有些作用）。

当然，宫廷中的诗也不可避免地受到民间诗的影响，最典型的例子是绝句进入宫廷，林庚先生曾以“绝句登上诗坛”作为唐诗高潮的标志之一。绝句在开元初已由民间进入长安，据晚唐人薛用弱《集异记》记载，开元初年，三位“风尘未偶”（即尚未步入仕途）的诗人王之涣、高适、王昌龄，曾在旗亭听歌妓唱诗，所唱即为他们三人的七绝，有王昌龄的《长

信秋词》“奉帚平明金殿开”、《芙蓉楼送辛渐》“寒雨连江夜入吴”，王之涣的《出塞》“黄河远上白云间”，高适的一首为五绝（系截取一首五古前四句而成）。此时绝句已在长安歌妓口中广为传唱，说明这种诗体已颇为流行。王维的《九月九日寄山东兄弟》、《息夫人》等也于开元前期在长安流传。宋初人钱易《南部新书》乙记载：“祖咏试《雪霁望终南》诗，限六十字成，至四句，纳主司。诘之，对曰：‘意尽。’”[①]诗曰：“终南阴岭秀，积雪浮云端。林表明霁色，城中增暮寒。”这是一首典型的五绝。如此明显不合程式的诗，主司竟也不以为忤，擢其中第，此事发生在开元十二年，足见绝句在朝廷中已经流行，另一个著名的例子是李白作《清平调词》三首的故事（事见《松窗杂录》），是写杨贵妃花容月貌的。诗云：“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。”“一枝红艳露凝香，云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。”“名花倾国两相欢，常得君王带笑看。解释春风无限恨，沉香亭北倚阑干。”绝句进入长安并进而进入宫廷，给宫廷诗歌带来了新鲜空气，使得宫廷诗歌与民间诗歌的距离缩短了许多。

六

上述宫廷中的诗人主要活跃于开元年间，尤其是张说、张九龄执政时期，李林甫掌权后，这些诗人逐渐退出历史舞台。活跃期的诗人们，意气风发，高唱着“天喜时相合，人和事不违”、“地险天逾壮，天平镇尚雄”（唐玄宗）、“礼乐逢明主，韬钤用老臣……剑舞轻离别，酣歌忘苦辛”、“欲知朝野庆，文教日光辉”（张说）。而李林甫执政后，情况就有了很大的改变。如张九龄《归燕》诗：“海燕何微渺，乘春亦蹇来。岂知泥滓贱，只见玉堂开。绣户时双入，华轩日几回。无心与物竞，鹰隼莫相猜”[②]，这是他受李林甫排挤时的无奈的表态，语调十分低沉，与从前那个议论风生的才子名相判若两人。天宝初年，李适之因“每事不让李林甫”而被罢相，作诗云：“避贤初罢相，乐圣且衔杯。为问门前客，今朝几个来”[③]，更无复当年的豪情。随着政局由光明转向黑暗，盛唐宫廷中的诗人的创作也一蹶不振，首先是唐玄宗没有了当年的创作热情，诸王也停止了歌唱，大臣们噤若寒蝉，很多正直之士被贬出朝廷，带着高层政治体验和深度的失意之悲，来到地方，开辟了诗歌的新天地，盛唐诗风也因此发生了重大变化。仕途的失意，从反面促进了盛唐诗歌的进一步繁荣。可以说，天宝诗歌的成就高于开元时期。

这一类诗人又与第二、三类诗人有交叉现象，如张说、张九龄都曾多次被贬出朝廷，他们在贬所创作的诗歌水平高于朝中诗歌，盛唐朝廷诗多数并未达到一流水平，但这些诗人离开朝廷之后，诗歌水平达到新的高度，而这往往与他们的“高端体验”有直接的关系，如张说的岳州诗，张九龄的感遇诗，王维的辋川诗，都是其朝臣生涯尤其是不得意经历的折射。这一则说明丰富的生活经历特别是仕途失意对创作有积极的影响，二来他们在朝中的高端体

[①]《唐诗纪事》卷二十记载略同。此诗之题，《河岳英灵集》、《唐诗纪事》均作《终南望余雪作》。
[②] 事见《明皇杂录》下。
[③] 事见《大唐新语》卷七。

验也有助于更全面深刻地认识人生，从而创作出更有内涵的作品。又如李白是一位在野诗人，但他天宝初年在长安待诏翰林，陪侍皇帝，写出一批非常有风采的宫廷诗，而且宫廷经历对他后半生的生活与创作都有重大影响，但若与其入宫前及出宫后的诗相比，他供奉翰林期间的诗水平并不高，这说明宫廷生活限制了他的诗才，这些都值得进一步研究。

半个世纪以来，闻一多先生中提出四杰的诗“由宫廷走到市井”,“从台阁移至江山与塞漠”（《唐诗杂论·四杰》）的著名论断，已为学界普遍接受，并成为研究初、盛唐诗歌的逻辑起点之一。从唐诗的总体发展趋势来看，闻先生的话是很有见地的，但不能将它绝对化，“从台阁移至江山与塞漠”之后，台阁诗仍然相当活跃，呈现两方面共同活跃的状况。这是应当引起学术界注意的。

盛唐时期的宫廷中的诗歌也存在一些明显的不足，一是内容相对单薄。从皇帝到王公大臣，在宫廷中所作的诗歌主要目的是宣扬文治,鼓吹太平盛世,其诗或用于粉饰太平，或用来歌功颂德，或用于应酬交往，这就使得这些诗题材较为狭窄，对当时宫廷发生的重大事件如“三庶人事件”、张九龄被贬出朝之事、韦坚、李适之、裴敦复、李邕等人被杀事件等，宫廷诗歌是不可能有所反映的，当时的民生疾苦、边塞问题、经济问题乃至当时丰富多彩的盛世歌舞、书法、绘画等艺术成就，宫廷中的诗歌都较少提及。二是体裁单一，主要集中在五言排律、七律和绝句上，古体诗尤其是长篇五、七言古诗较少，名作则更少。当然，宫廷中的诗又给盛诗人提供了认识社会、认识世界的绝好的舞台。盛唐大诗人多有长安宫廷生活的经历，这从正面、侧面乃至反而帮助诗人更为深入地了解了盛唐上层社会的种种光明面与阴暗面，为他们的创作带来了无穷的灵感与话题。

[作者简介]

丁放，1957 年生，2002 年毕业于河北大学中文系，获博士学位，现为安徽师范大学中国诗学研究中心教授。发表过专著《金元词学研究》等。

袁行霈，1936 年生。1957 年毕业于北京大学中文系，现为北京大学中文系教授。发表过专著《陶渊明集笺注》等。

论韩、孟联句

南京大学文学院　巩本栋

摘　要： 联句一体，源远流长，至唐代韩愈、孟郊而走向兴盛，颇获佳绩，并由此影响到韩、孟尤其是韩愈诗歌奇崛风格的形成。韩诗风格兼有奇崛和平易两种面目，其成因则可从韩愈的性格、文学主张和题材与体裁的要求等方面得到解释。奇崛与平易并存，工巧与淳朴兼备，妥帖自然，"惟其是尔"，这才是韩愈诗歌创作的最高理想和追求。

关键词： 联句　韩愈　孟郊　韩诗风格

在中国文学史上，曾产生过联句、药名诗、离合诗、回文诗、诗钟等不少游戏文体。它们往往源远流长，创作形式独特，别具一种审美的意味，有的还对主流的诗歌创作产生过影响，因而在文学史上也理应占有一席之地。本文拟对联句主要是韩、孟联句试作初步探讨。

一、联句的渊源和发展

联句的源头，可以追溯到《尚书·益稷》篇中的舜与皋陶的诗歌赓载：

> 帝庸作歌曰："敕天之命，惟时惟幾。"乃歌曰："股肱喜哉！元首起哉！百工熙哉！"皋陶拜手稽首，飏言曰："念哉！率作兴事，慎乃宪，钦哉！屡省乃成，钦哉！"乃赓载歌曰："元首明哉！股肱良哉！庶事康哉！"又歌曰："元首丛脞哉！股肱惰哉！万事堕哉！"帝拜曰："俞，往钦哉！"[①]

帝舜作歌，将治理国家的责任，寄托在股肱之臣的肩上，皋陶续歌，则认为君明臣贤，国家才能兴旺发达，否则便不免政事荒废。舜与皋陶的歌咏，适构成一种唱和，将二者合而观之，诗意才完整。二者也都用四言的形式，虽然像一问一答，韵部也不一致。这大概算得上是最早的诗歌联句了。

汉武帝元封三年（公元前 108 年），筑柏梁台成，诏群臣赋诗联句曰：

> 日月星辰和四时（帝）。骖驾驷马从梁来（梁王）。郡国士马羽林才（大司马）。总领天下诚难治（丞相）。和抚四夷不易哉（大将军）。刀笔之吏臣执之（御史大夫）。撞钟击鼓声中诗（太常）。宗室广大日益滋（宗正）。周卫交戟禁不时（卫尉）。总领从官柏梁台（光禄勋）。平理请谳决嫌疑（廷尉）。循饰舆马待驾来（太仆）。郡国吏功差次之（大鸿胪）。乘舆御物主治之（少府）。陈粟万石扬以箕（大司农）。徼道宫下随讨治（执金吾）。三辅盗贼天下尤（左冯翊）。盗阻南山为民灾（右扶风）。外家公主不可治

① [汉]孔安国传、[唐]孔颖达疏：《尚书正义》卷五，《十三经注疏》本，廖名春等整理，北京大学出版社，1999 年，页 130。

（京兆尹）。椒房率更领其材（詹事）。蛮夷朝贺常会期（典属国）。柱枅薄栌相枝持（大匠）。枇杷橘栗桃李梅（太官令）。走狗逐兔张罘罘（上林令）。啮妃女唇甘如饴（郭舍人）。迫窘诘屈几穷哉（东方朔）。[①]

虽内容上不过是群臣各述其职，加上郭舍人和东方朔的插科打诨，韵脚也不统一，然多人合作，人各一句，缀成一诗，却已是典型的联句体，并为後世的“柏梁体”诗开了先河。[②]

魏晋南北朝时期，联句以五言为主，人各二句或四句，而以四句为主，韵脚相同，大致成为定式。[③]如晋贾充与其妻李婉的三首联句，是人各二句：

室中是阿谁，叹息声正悲（贾充）。叹息亦何为，但恐大义亏（李婉）。

大义同胶漆，匪石心不移（贾充）。人谁不虑终，日月有合离（李婉）。

我心子所达，子心我亦知（贾充）。若能不食言，与君同所宜（李婉）。[④]

从诗意上看，贾充与李婉的联句更近於往来酬和的赠答诗，因为李氏诗句与贾充的相互照应是很明显的，然形式上则相互赓续，连缀成三首绝句。

东晋以後，联句的创作渐趋兴盛，联句作为一种特殊的文体也渐趋成熟。如晋宋之际的陶渊明与其友人愔之、循之的联句，已是人各四句的格式。刘宋时鲍照与王延秀、荀原之等人的联句，谢世基与谢晦的联句，南齐时谢朓、王融、沈约、王僧孺等人的联句，南朝梁何逊、范云等人的联句，也都是人各四句，联成一诗。就独立的四句诗来看，五言四句，注重对偶、声韵，是颇近於新体诗的。然而就整首联句看，诗意连缀并不紧密，像是同题共作的唱和。且看谢朓、王融、沈约、王僧孺等人的《阻雪联句遥赠和》：

积雪皓阴池，北风鸣细枝。九逵密如绣，何异远别离（朓）。风庭舞流霰，冰池结文澌。饮春虽以燠，钦贤纷若驰（江秀才革）。珠霙条间响，玉溜檐下垂。杯酒不相接，寸心良共知（王丞融）。飞云乱无绪，结冰明曲池。虽乖促席宴，白首信勿亏（王兰陵僧孺）。飘素莹檐溜，严结噎通歧。鐏罍如未澥，况乃限音仪（谢洗马昊）。原隰望徙倚，松筠竟不移。隐忧恧萱树，忘怀待山卮（谢中郎绶）。初昕逸翮举，日昃驽马疲。幽山有桂树，岁暮方参差（沈右率约）。[⑤]

诸人联句之时，必非同在一地，故有“遥赠和”云云。而其诗题咏雪景，抒发离情，诗意并不连属，也更像多首唱和诗的集合。宋人章樵谓其：“同詠七人，各賦絶句，音韵相叶，而不相犯意，亦往來酬答，題以聯句，蓋宋齊閒體也。至唐则有人詠一韻兩句，周而復始，合成長篇者。”[⑥]这大致是合乎实际的。不过，齐梁时，诗人联句，各赋一绝，也已有周而复始，

[①] [唐]欧阳询：《艺文类聚》卷五十六，汪绍楹校，中华书局，1965 年，页 1003。案柏梁台诗虽顾炎武考证其为伪托（见《日知录》卷二十一“柏梁台诗”条，清黄汝成集释本，岳麓书社，1994 年），然其时代仍属较早，并不影响本文的立论。

[②] 柏梁体最初属联句，像南朝刘宋武帝、梁武帝、梁元帝与群臣合作的柏梁体诗等，都是例子。其後韵脚渐趋统一，多句句押韵，不拘一人或多人所作，皆称柏梁体。

[③] 蒋寅先生认为联句由四句到两句的演化，是由北魏孝文帝与群臣在《悬瓠方丈竹堂飨侍臣联句》中完成的（见其所著《大历诗人研究》上编，页 148-149，中华书局，1995 年），可以参考。然此诗虽人赋二句，首句中间却嵌一“兮”字，实仍是汉柏梁体诗人各一句的变体，而很难说是从四句到二句的定式。

[④] [南朝陈]徐陵编：《玉台新咏》卷十，[清]吴兆宜注，穆克宏校点，中华书局，1985 年。

[⑤] [南朝齐]谢朓撰，曹融南校注：《谢宣城集校注》卷五，上海古籍出版社，1991 年，页 408。

[⑥] [宋]章樵：《古文苑》卷九，文渊阁《四库全书》本。

合成一首的情形，像现存谢朓、何逊的联句中，就有其例。联句创作的周而复始、合为一诗的作法，并不只是形式上的反复，它实际上是意味着联句体的是否真正确立。齐明帝建武三年（496 年）春，时在宣城太守任上的谢朓，曾与府中幕僚多次联句，《往敬亭路中》曰：

山中芳杜绿，江南莲叶紫。芳年不共游，淹留空若是（府君）。渌水丰涟漪，青山多绣绮。新条日向抽，落花纷已委（何从事）。弱葼既青翠，轻莎方靃靡。鹭鸥没而游，麏麚腾复倚（齐举郎）。春岸望沉沉，清流见弥弥。幸藉人外游，盘桓未能徙（陈郎）。鹜枻把琼芳，随山访灵诡。荣楯每嶙峋，林堂多碕礒（府君）。

诗中何从事、齐举郎和陈郎各赋四句，首尾各四句则是谢朓所作。起首由谢朓兴起春游之思，接下去青山绣绮、绿水涟漪、新枝葳蕤、鸥鹭遨翔，一路写来，虽然诗中语意仍不免相犯，末四句诗也给人有戛然而止的感觉，然全诗则大致结构完整，诸人的合作应该说是成功的。

五言四句的古诗，汉代已经出现，晋以後愈来愈多。晋宋以降，联句逐渐定格为人各四句，从某种意义上说，是五言四句歌谣体（如吴歌、西曲中的许多作品等）兴盛的一个反映。但是，联句又是一种集体创作，是士人交往的方式之一，随着士人交往活动的增加而带来的联句的兴盛，反过来又会对文人五言诗创作的繁荣有一定的影响，也是毋庸置疑的。像上文所举出的陶渊明、鲍照、谢朓、王融、沈约、王僧孺、何逊、范云等，其他如梁简文帝萧纲、庾肩吾等，他们与其同时代的士人之间往往都有很多诗歌唱酬的活动，其集中现存的联句较多，绝句创作也较多。这些绝句，首两句多用对仗，可以看出联句的影响。如梁简文帝有《夜望浮图上相轮绝句诗》曰："光中辩垂凤，雾里见飞鸾。定用方诸水，持添承露盘。"[①]又有《咏笼灯绝句诗》："动焰翠帷里，散影罗帐前。花心生复落，明销君讵怜。"[②]都是例子。南朝宋吴迈远以擅诗文自居，常自夸不在曹植之下，然宋明帝读之则不以为然，说："此人连、绝之外，无所复有。"[③]所谓"连、绝"，即连（联）句和相对於连句的绝句或断句。宋文帝时，谢晦等反逆被执，与其侄谢世基作联句诗。世基诗曰："伟哉横海鳞，壮矣垂天翼。一旦失风水，翻为蝼蚁食。"晦"续之曰：'功遂侔昔人，保退无智力。既涉太行险，斯路信难陟。'"[④]谢世基的四句诗有谢晦的续作，所以称连句；如若没有，便称绝句或断句。如宋文帝子晋熙王昶谋反失败，仓促北逃入魏，途中为断句曰："白云满鄣来，黄尘半天起。关山四面绝，故乡几千里。"[⑤]就是一例。"连"、"绝"并称，多人合作为"连（联）"句，有唱无和则为"绝"句。这不但意味着绝句名称的确立，[⑥]意味着联句、绝句文体的独立，而且，也同样可见出联句与绝句创作之间的联系是很密切的。

在南北朝之後、韩、孟之前，堪称联句发展重要阶段的，当推鲍防、颜真卿等人在唐代宗大历年间的两浙联唱。先是唐代宗广德元年至大历五年（763-770）浙东观察使从事鲍防与严维、刘全白、吕渭等 38 人在越州的联唱，稍後是大历八年至十二年（773-777）湖州刺

---

① 逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》卷二十二，中华书局，1983 年，下册，页 1968。
② 《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》卷二十二，下册，页 1974。
③ [唐]李延寿：《南史》卷七十二《檀超传》，中华书局，1975 年，第 6 册，1766 页。
④ [南朝梁]沈约：《宋书》卷四十四《谢晦传》，中华书局，第 5 册，1361 页。
⑤ 《南史》卷十四《晋熙王昶传》，第 2 册，403 页。
⑥ 绝句的名称来自联句，罗根泽先生已指出，参其《绝句三源》（文载其《中国古典文学论集》，五十年代出版社，1955 年。又收入《罗根泽古典文学论文集》，上海古籍出版社，1985 年）。

史颜真卿与皎然、陆羽、袁高、吴筠、刘全白、吕渭、张志和等 95 人在湖州的联唱，《大历年浙东联唱集》二卷和《吴兴集》十卷，就是这两次大规模联句唱和的结集。虽然这两部集子都没有完整地保存下来，但从现存的作品看，却以联句作品为最多。在这些作品中，不但出现了一些像《入五溪寄诸公联句（从一字至九字）》等较出色的作品，而且人赋两句的联句模式已逐渐成为一种普遍的创作方式，此外还出现了一字到九字和三言、四言、六言、七言等新的联句形式的尝试。[①]这些创作和尝试，无疑都为後来韩、孟联句的创作和发展，准备了条件。然而，大历年间的联句，正如蒋寅先生所正确地指出的那样，游戏色彩不免太重，“他们不是把联句视为多人共同创作一首诗，而是把它视为一首包含多人创作的诗”。[②]出於众手却能够做到浑然一体的联句，要到中唐韩愈和孟郊的时代，才会真正出现。

二、韩、孟联句的成绩

对韩愈的诗，欧阳修有一个评价。他说：“退之笔力无施不可，而尝以诗为文章末事，故其诗曰：‘多情怀酒伴，馀事作诗人。’[③]然其资谈笑，助谐谑，叙人情，状物态，一寓於诗，而曲尽其妙”。[④]这个评价如果用来涵括韩诗的全部，似乎还可再商量，然用它来评价韩、孟联句，则是很恰当的。与古文创作比较起来，也许韩愈在诗歌创作上用得心力还不够多，然而他在题材和主题的开拓与在体裁和艺术技巧与手段的运用等方面，仍是做过很多新的尝试的。

韩愈和孟郊最初的联句尝试，是唐德宗贞元十五年（799 年）初所作的《远游联句》。[⑤]诗曰：

别腸車輪轉，一日一萬周（郊）。離思春冰泮，瀾漫不可收（愈）。馳光忽以迫，飛轡誰能留（郊）。前之詎灼灼，此去信悠悠（翱）。楚客宿江上，夜魂棲浪頭。曉日生遠岸，水芳綴孤舟。村飲泊好木，野蔬拾新柔。獨含悽悽别，中結鬱鬱愁。人憶舊行樂，鳥吟新得儔（郊）。靈瑟時窅窅，霧猿夜啾啾。憤濤氣尚盛，恨竹淚空幽。長懷絶無已，多感良自尤。即路涉獻歲，歸期眇凉秋。兩歡日牢落，孤悲坐綢繆（愈）。觀怪忽蕩漾，叩奇獨冥搜。海鯨呑明月，浪島没大漚。我有一寸鈎，欲釣千丈流。良知忽然遠，壯志鬱無抽（郊）。魍魅暫出没，蛟螭互蟠蟉。昌言拜舜禹，舉颿凌斗牛。懷糈餽賢屈，乘桴追聖丘。飄然天外步，豈肯區中囚（愈）。楚些待誰弔，賈辭緘恨投。翳明弗可曉，祕魂安所求。氣毒放逐域，蓼雜芳菲疇。當春忽凄凉，不枯亦颼飀。貉謡衆猥欸，巴語

[①] 关于这两次联唱的具体情形和评价，请参贾晋华：《大历年浙东联唱集考述》（文载《文学遗产》增刊第 18 辑，山西人民出版社，1989 年）和蒋寅：《大历诗人研究》（中华书局，1995 年）上编第一章第九节《鲍防、颜真卿与大历两浙联唱诗会》。贾晋华又对这两部联唱集作过辑佚的工作，见其《唐代集会总集与诗人群研究》，北京大学出版社，2001 年。

[②] 蒋寅：《大历诗人研究》，上编，页 162。

[③] 按此乃韩愈《和席八十二韵》中诗句，见《韩昌黎诗系年集释》（钱仲联集释，上海古籍出版社，1984 年）卷九，下册，页 962。

[④] [宋]欧阳修：《六一诗话》，郑文校点，人民文学出版社，1962 年，页 16。

[⑤] 李翱时亦参加联句，然其诗仅有两句，所以，这次联句，实际上是韩孟两人之间的合作和较量。

相咿　。黙誓去外俗，嘉願還中州。江生行既樂，躬輦自相勠。飲醇趣明代，味腥謝荒陬（郊）。馳深鼓利檝，趨險驚蜚輶。繋石沉靳尚，開弓射鵩呺。路暗執屏翳，波驚戮陽侯。廣泛信縹緲，高行恣浮游。外患蕭蕭去，中悒稍稍瘳。振衣造雲闕，跪坐陳清猷。德風變讒巧，仁氣銷戈矛。名聲照四海，淑問無時休。歸哉孟夫子，歸去無夷猶（愈）。[①]

“远游”题意，源自屈原的《远游》。王逸谓：“屈原履方直之行，不容於世。（略）意中愤然，文采铺发，遂叙妙思，托配仙人，与俱游戏，周历天地，无所不到。然犹怀念楚国，思慕旧故，忠信之笃，仁义之厚也。”[②]自贞元八年（792 年），孟郊连续三年参加进士考试，皆不第，直到贞元十二年（796 年），方考中进士，然又不能马上得官，遂於次年东至汴州，依宣武军行军司马陆长源，直至十五年初孟郊欲离汴南游。[③]这一时期，韩愈因受汴州宣武节度使董晋之聘任节度推官，也在汴州，因与在数年前就已相识的孟郊有较多的往来，并对孟郊的遭际和诗才，表现出极大的同情和欣赏。二人联手共作《远游》，孟郊郁郁不得志、翩然物外之傲态，韩愈对友人的同情、慰藉、劝勉的情意，以及想象浮江泛海、举帆斗牛的壮游场面，无不跃然纸上。整首诗浑然一体，如出一手，而又奇崛瑰丽，炫人眼目。

韩、孟联句创作的高峰，当然还是元和初年二人在京、洛再次相会之时，不但作品的数量很多，而且可以说已达到一个前所未有的高度。《斗鸡联句》即为其代表作。

大鸡昂然来，小鸡竦而待（愈）。峥嵘颠盛气，洗刷凝鲜彩（郊）。高行若矜豪，侧睨如伺殆（愈）。精光目相射，剑戟心独在（郊）。既取冠为胄，复以距为镦。天时得清寒，地利挟爽垲（愈）。磔毛各噤，　怒瘿争碨磊。俄膺忽尔低，植立瞥而改（郊）。腷膊战声喧，缤翻落羽皠。中休事未决，小挫势益倍（愈）。妬肠务生敌，贼性专相醢。裂血失鸣声，啄殷甚饥馁（郊）。对起何急惊，随旋诚巧绐。毒手饱李阳，神槌困朱亥（愈）。恻心我以仁，碎首尔何罪。独胜事有然，旁惊汗流浼（郊）。知雄欣动颜，怯负愁看贿。争观云填道，助叫波翻海（愈）。事爪深难解，嗔睛时未怠。一喷一醒然，再接再砺乃（郊）。头垂碎丹砂，翼搨拖锦彩。连轩尚贾馀，清厉比归凯（愈）。选俊感收毛，受恩惭始隗。英心甘斗死，义肉耻庖宰。君看斗鸡篇，短韵有可采（愈）。[④]

斗鸡之戏，春秋战国之时已有之，汉魏以至唐代，流风不断。三国曹魏时，曹植与刘桢、应瑒等都作过《斗鸡诗》。然斗鸡既是游戏，曹植等斗鸡诗亦多为率意之笔，而能极力摹写，雄肆博辩者，则非韩、孟莫属。联句完整、形象、细致地描写了一场斗鸡活动的全部过程，就中描摹雄鸡的姿态神情、渲染斗鸡前的紧张气氛、刻画斗鸡时的激烈场面、状写斗鸡後的惨烈景象和围观者的反映，皆酣畅淋漓。联句通篇用拟人之法，置典贴切，设想奇特，可谓极尽物情。

多人联句，各赋两句或四句，应能浑然如出一手。韩、孟为了达到这种要求，有时还

[①]《韩昌黎诗系年集释》卷一，上册，页 44-45。“独含悽悽别，中结郁郁愁”两句，集释本原缺，此据魏仲举编《五百家注昌黎文集》卷八（《四库全书》本）等补。

[②] [汉]王逸章句、[宋]洪兴祖补注：《楚辞补注》卷五，中华书局，1983 年，页 163。

[③] 参华忱之：《孟郊年谱》，附载其校订《孟东野诗集》後，人民文学出版社，1959 年。

[④] 《韩昌黎诗系年集释》卷五，上册，页 594。

会尝试着运用另一种方式，即仍是每人各赋二句，然其中一人作首句领起後，对句和下一韵的出句则由另一人完成，如此循环，联成一首。如《城南联句》即是。此诗在韩、孟联句中篇幅最长，兹略引起首数韵：

> 竹影金瑣碎（郊），泉音玉淙琤。瑠璃翦木葉（愈），翡翠開園英。流滑隨仄步（郊），搜尋得深行。遙岑出寸碧（愈），遠目增雙明。乾穟紛拄地（郊），化蟲枯挶莖。木腐或垂耳（愈），草珠競駢睛。浮虛有新斸（郊），摧扤饒孤撐。囚飛黏網動（愈），盜啅接彈驚。脫實自開坼（郊），牽柔誰繞縈。禮鼠拱而立（愈），駭牛躅且鳴。蔬甲喜臨社（郊），田毛樂寬征。露螢不自暖（愈），凍蝶尚思輕。宿羽有先曉（郊），食鱗時半橫。菱翻紫角利（愈），荷折碧圓傾。楚膩鱣鮪亂（郊），獠羞螺蠏并。桑蠖見虛指（愈），穴貍聞鬬獰。逗翳翅相築（郊），擺幽尾交搒。蔓涎角出縮（愈），樹啄頭敲鏗。修箭裹金餌（愈），羣鮮沸池羮。岸殼坼玄兆（郊），野荈漸豐萌。窰煙羃疏島（愈），沙篆印迴平。痒肌遭蚝刺（郊），啾耳聞雞生。奇慮恣迴轉（愈），遐睎縱逢迎。巔林戢遠睫（郊），縹氣夷空情。歸跡歸不得（愈），捨心捨還争。……[①]

诗写城南秋天景物，历历如见。其手法就是更唱迭对，诗意连缀更加紧密，可谓联句中的创新了。清人俞瑒称韩、孟“联句诗如国手对弈，著著相当。又如知音合曲，声声相应”。[②]这也是我们所赞同的。确实，联句创作的兴盛和形式发展的成熟，是到了韩、孟才真正实现和完成的。

不过，有意思的是，有人认为，韩、孟联句的这种“声声相应”的合唱，是经过润色了的。如宋人刘攽在论及孟诗的“寒涩”时，就说孟郊与韩愈的联句诗，与他平时的风格相比，“宏壮博辩，若不出一手”，并引王回的话以为“退之容有润色也”。[③]甚至还有人认为，韩、孟联句，不但经过韩愈的润色，而且恐怕全是出自韩愈之手，也说不定。[④]这种推断未免太草率了。所以就又有人提出反面意见，黄庭坚就是一位。徐俯曾問黄庭坚说：“人言退之、東野聯句，大勝東野平日所作，恐是退之有所潤色。”黄庭坚回答曰：“退之安能潤色東野，若東野潤色退之，即有此理也。”[⑤]这自然也是矫枉过正的话。其实，这两种看法，虽然都注意到了联句与自作诗歌的不同，但他们又都忽略了造成上述不同的根本原因，在於联句本身同题共作的性质。在我们看来，韩、孟联句，虽互有影响，[⑥]却并不存在韩愈润色了孟诗，或孟郊润色了韩诗的问题。从联句的性质上看，既然是同题共作，那就要相互照应，要顾及对方的用意和诗歌风格，而不能唱对台戏。韩、孟联句与其自作诗的风格所以会不同，从这个角度看是完全可以理解的。与其说在联句中孟郊影响了韩愈或韩愈润色了孟郊，倒不如说是联句这种方式为韩、孟的争奇斗胜，提供了一个特殊的施展其才力的机会。一方面，

[①] 《韩昌黎诗系年集释》卷五，上册，页 481-482。

[②] 《韩昌黎诗系年集释》卷一《远游联句·集说》（据顾嗣立《昌黎先生诗集注》引），上册，页 55。

[③] [宋]刘攽：《中山诗话》，[清]何文焕辑校：《历代诗话》本，中华书局，1981 年，页 288。

[④] 参[宋]朱翌：《猗觉寮杂记》卷上，《四库全书》本。

[⑤] [宋]胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集卷十八引《吕氏童蒙训》，廖德明校点，人民文学出版社，1962 年，页 118。

[⑥] 韩、孟联句、赠答，大致在贞元末年是韩愈受孟郊的影响，而至元和初年则是韩愈占主导地位。详可参贾晋华先生《论韩孟诗人群》一文，见其所著《唐代集会总集与诗人群研究》。

如上文所论，要顾及全诗意脉的发展、连贯，顾及对方诗歌的风格；另一方面，在同题共作者之间，无形中又存在着一种相互竞争，争奇斗胜，竞出新意。这种彼此联句中的相从相应和争奇斗胜，为韩、孟联句诗带来了与其各自独立的诗歌创作的不同风格。

三、韩、孟联句的风格

孟郊现存诗歌四百馀首，其中写於赴汴州之前的占多数。孟郊性格孤僻寡合，大半生穷愁潦倒，考中进士时已四十六岁，故此前的诗歌创作，除应酬之作外，多写寒士的窘迫生活和君子固穷的心态以及郁郁不得志的情绪，诗风古朴而又矫激奇峭。孟郊自称是有诗癖的人。对於自己的诗歌创作，尽管未必都为时人所认可，然孟郊本人却是很自负的。他曾说："顾余昧时调，居止多疏慵"。"天疾难自医，诗癖将何攻"。[①]又说："自谓古诗量，异将新学偏。"[②]"倾尽眼中力，抄诗过与人。自悲风雅老，恐被巴竹嗔。零落雪文字，分明镜精神。徒有言言旧，坐甘默默新。始惊儒教误，渐与佛乘亲。"[③]总之，他推崇风雅，模范古诗，在贞元年间已形成了自己的风格。

而韩愈贞元年间的诗歌风格，则以平易为主。像《条山苍》、《出门》、《落叶一首送陈羽》、《北极一首赠李观》、《青青水中蒲三首》、《古风》等，皆措词平实，取譬凡近，用典也少，诗风平易朴实。

然而当韩愈与孟郊同在汴州，共同联句，更唱叠和的时候，出於联句相互照应、相互赓续的要求，其诗风便不能不发生若干变化，即开始趋於古拗、奇崛。当然，与孟郊相似，韩愈也是一位崇儒好古且执拗木强的人物。他"少小尚奇伟，平生足悲咤"，[④]对高古之行、奇崛之诗，往往给予很高的评价。比如他称其好友孟郊："才高气清，行古道，处今世，无田而衣食，事亲左右无违。"[⑤]又称："孟生江海士，古貌又古心。尝读古人书，谓言古犹今。作诗三百首，窅默咸池音。"[⑥]称："东野动惊俗，天葩吐奇芬。"[⑦]称："有穷者孟郊，受材实雄骜。冥观洞古今，象外逐幽好。横空盘硬语，妥帖力排奡。"[⑧]都可见韩愈的审美情趣之所在。"同声相应，同气相求。"以韩愈拗强的性格，而遇到孟郊这样的崇古好奇之士，相互影响，相互砥砺，他性格中奇崛的一面便不能不受到激发而极大地凸显出来。因此，无论是从联句相互照应，相互赓续的要求来说，还是从联句无形中存在的相互竞争、追求新异的特点来看，在韩、孟贞元年间汴州的联句中，韩愈认同并追随孟郊诗歌古朴而又奇崛拗折的风格，使其联句走上了一条奇崛拗峭的道路，都是很自然的，更不用说元和初年韩、孟在长安的联

---

① 《孟东野诗集》卷二《劝善吟醉会中赠郭行馀》，页 24。
② 《孟东野诗集》卷七《寄陕府邓给事》，页 120。
③ 《孟东野诗集》卷三《自惜》，页 49。
④ 《韩昌黎诗系年集释》卷二《县斋有怀》，上册，页 229。
⑤ 韩愈撰、马其昶校注、马茂元整理：《韩昌黎文集校注》卷二《与孟东野书》，上海古籍出版社，1986 年，页 137。
⑥ 《韩昌黎诗系年集释》卷一《孟生诗》，上册，页 12。
⑦ 《韩昌黎诗系年集释》卷四《醉赠张秘书》，上册，页 391。
⑧ 《韩昌黎诗系年集释》卷五《荐士》，上册，页 528。

句了。

联句的方式在唐代通常是人各两句，然韩、孟二人联句，有时候又往往不拘句数，恣意而为，把大历以来的每人各赋二句的模式全被打破了。像上节所举韩、孟在汴州的联句《远游联句》即已如此。一开始是孟郊、韩愈二人各赋二句，然後孟郊再作两句，李翱接作二句，相从相应，皆点明送别之意。接下来便是孟郊连赋十句，想像别後飘泊江上所见之景和孤独之感，似已有争胜之意。於是韩愈也跟着连作十句，亦设想江上景象，而寓以别後相思之情，不甘示弱。孟郊又接赋八句，极道南方荒蛮之地瑰奇壮丽的景象，并掺杂着一种壮志难酬的愤懑。韩愈亦接赋八句，同样极意夸饰南方雄奇瑰丽的景象，而表达出对孟郊的劝慰、同情之意。孟郊接下来竟连赋十六句，诗意转折，由南方荒远之地的奇僻之景，写到荒蛮之地不可久留，流露出早日北归、出仕“明代”的愿望。而韩愈自然明白孟郊的用意，於是一方面夸耀圣朝的德风、仁气可招抚四夷，远游可博得名声，希望其早日返回，另一方面仍极力渲染远涉荒陬之象的奇险，更连作十八句，超过了孟郊，并以此结束全诗。再如元和初韩愈与孟郊的《纳凉联句》，也是如此。孟郊先作两句，韩愈跟进，孟、韩再各赋两句，写时节虽至季夏，然暑气未消。皆平平道来。接着孟郊便按捺不住了，连赋十六句，写纳凉而仍忧心暑热。韩愈当然不愿落後，更连赋二十二句，由暑热写到纳凉消暑的具体处所、饮食等，缴足本题。继而孟郊再作十六句，对友人的相邀表示感激，言语之中不免夹杂些仕途不得意的牢骚。韩愈则争强好胜，又连作二十二句，既叙友情，复加以劝勉，从而完成了全诗。韩、孟联句中的这种以多取胜的做法，充分反映出他们高涨的创作热情和争奇斗胜的心态。

在上述争奇斗胜的心态之下，韩、孟联句首先在诗歌意象的选择上，开始竟相出奇。仍以《远游联句》为例。孟郊起首就说：“别肠车轮转，一日一万周。”以车轮旋转比喻去意已决，甚是突兀、奇特。韩愈接以“离思春冰泮，澜漫不可收”，比喻离别，也很奇特。接下来孟郊设想别後旅途之景，平平叙来，并无奇特之处，然韩愈却一发不可收，遂联想到“灵瑟”、“孱猿”、“愤涛”、“恨竹”，多用《楚辞》中典故，充满了奇幻、瑰丽的色彩。於是孟郊也开始“观怪”、“搜奇”，写出了“海鲸吞明月，浪岛没大沤”等景象阔大的句子。而韩愈则“飘然天外步”，由楚地之景进一步展开想象，描写上下求索、追想先圣先贤和游观南方荒远之地所见光怪陆离的景象。“拜舜禹”，吊屈原，“追圣丘”，“凌斗牛”，想象丰富，色彩绮丽。接下来孟郊又自比贾谊，先写南方荒僻之地的奇异景象、荆楚风俗，继而诗笔一转，写到荒远之地的不可久留。最後，韩愈虽归结到远游与终南捷径相似，德风可变鄙陋之俗，离别不必忧惧，然既多用《楚辞》中的典故，举出靳尚、鹏吺、屏翳、陽侯等人物或神怪，渲染南方偏远之地的险恶，诗歌意象也就同样充满了奇幻。在联句中，孟郊多摹写实景，而韩愈则多就孟郊所写之景揣想，多用典故。孟郊的突兀、矫激、怪僻，与韩愈的奇崛、拗峭，相互刺激，相互影响，相互补充，形成了韩、孟联句的奇崛拗峭的风格。再像韩、孟在《纳凉联句》中写酷暑。孟郊先用夸父逐日渴饮於河渭、周武王路遇中暑者怜而救之、师襄弹琴叩商弦而凉风至等典故，直接描写天气的炎热和人们切盼暑去秋来的心态，形象贴切。其中

"暍道者谁子？叩商者何乐？洗矣得滂沱，感然鸣鸞鷟。"[①]以文句入诗，拗折奇崛。韩愈承其後，则接连举出"龙沈"、"牛喘"、"蝉烦"、"乌噪"、"昼蝇"、"宵蚋"等多种酷暑中的物象，从侧面来烘托渲染天气的炎热，近乎不避丑陋，诗风奇崛怪僻，更甚於孟郊。

诗歌的语言及其组合愈是稀见，它携带的信息愈丰富，留给读者的惊奇就愈多。韩、孟联句，争奇斗胜，往往还表现在用典生僻、造语新奇，不避俗陋等方面。如在《秋雨联句》中，孟郊由雨大想到河水暴涨，担心水灾，说："水怒已倒流，阴繁恐凝害。"[②]韩愈进而由水灾而联想到治水的大禹，谓："忧鱼思舟檝，感禹勤畎浍。"虽说出於平仄和字数的要求，孟郊不得不将阴盛说成"阴繁"，凝滞、妨碍说成"凝害"，然造语的生硬也很显然。大禹治水是人们熟知的典故，然韩愈把《左传·昭公元年》中"微禹吾其鱼乎"一句，压缩成"忧鱼"，就要费人思忖了。再如孟郊写雨势之大，谓："檐垂白练直，渠涨清湘大。"韩愈祈雨过天晴，曰："禽情初啸俦，础色微收霈。庶几谐我愿，遂止无已太。"孟郊诗句中的"直"和"大"字，韩愈诗句中的"太"字，其措词用字则又都属於生硬而不避俗陋的例子，虽然也有韵脚的限制（此诗押去声"泰"韵）。其它如《城南联句》、《征蜀联句》等诗中的遣词用语，大致也都是如此，突出地表现出奇崛怪诞的风格倾向。

有时候，韩、孟联句的语言看起来似乎并不奇僻，然思致却很奇巧，所以主要的风格倾向仍是奇崛。如《有所思联句》，孟郊起头说："相思绕我心，日夕千万重。"[③]语言平淡，然把抽象的相思之情具体化，又很奇特。再像《遣兴联句》，仍是孟郊起头："我心随月光，写君庭中央。"[④]月光如水，泻於中庭，这并不奇特，然让抽象的心绪随着如水般的月光，泻於友人的庭院中，以表达思念之情，就有些特别了。还比如《莎栅联句》，曰："冰溪时咽绝，风枥方轩举（愈）。此处不断肠，定知无断处（郊）。"[⑤]化用乐府《陇头歌》，只四句而已达断肠之意，口吻决绝，传达出孟郊失子後的悲凉心态，诗风也是奇崛的。

欧阳修与梅尧臣论韩诗，曾独标举其用韵。曰："余独爱其工於用韵也。盖其得韵宽，则波澜横溢，泛入旁韵，乍还乍离，出入回合，殆不可拘以常格，如《此日足可惜》之类是也；得韵窄，则不复旁出，而因难见巧，愈险愈奇，如《病中赠张十八》之类是也。余尝与圣俞论此，以谓譬如善驭良马者，通衢广陌，纵横驰逐，惟意所之；至於水曲蚁封，疾徐中节，而不少蹉跌，乃天下之至工也。圣俞戏曰：'前史言退之为人木强，若宽韵可自足，而辄傍出，窄韵难独用，而反不出，岂非其拗强而然与？'坐客皆为之笑也。"[⑥]其实，不单单是韩愈自作诗的时候是如此，而且在与孟郊的联句中也常常是"得韵窄，则不复旁出，而因难见巧，愈险愈奇"的。像元和初韩、孟长安再逢，作《会合联句》，用上声"腫"韵，《纳凉联句》用入声"觉"韵，《同宿联句》用去声"沁"韵，《雨中寄孟刑部几道联句》用去声"卦"韵，《秋雨联句》用去声"泰"韵，《斗鸡联句》用上声"贿"韵，《征蜀联句》用入

① 《韩昌黎诗系年集释》卷四，上册，页 419。
② 《韩昌黎诗系年集释》卷五，上册，页 473。
③ 《韩昌黎诗系年集释》卷五，上册，页 615。
④ 《韩昌黎诗系年集释》卷五，上册，页 616。
⑤ 《韩昌黎诗系年集释》卷六，上册，页 679。
⑥ 《六一诗话》，页 16。

声“黠”韵等等，皆是如此。这也是造成其联句风格奇崛拗峭的重要原因之一。

韩愈与孟郊联句诗的主要风格倾向是奇崛拗峭，与其他人联句就不同了。如他与李正封的《晚秋郾城夜会联句》，写淮蔡未平时事，若与孟郊合作，奇峻争高，定不肯放过这一施展才学的好机会，而与李正封联句，李诗平正，所以如俞瑒所指出的，李、韩联句，也就“典赡和平，诚各因人而应之也。亦可见公才大之处矣”。[①]

其实，若细加辨析，韩愈与孟郊的联句诗风格，虽大致可用奇崛来概括，然就中也存在着一些细微的分别。钱仲联先生曾从韩集、孟集中对二人联句作品的收录，谈到这种分别。他说：“韩、孟联句见韩正集者不入孟集，见孟集者韩集亦未收。其载於韩正集者，体格纯是韩，见孟集者，体格亦纯是孟，所未解也。”[②]察觉到韩、孟联句本身的风格差异。其实，根据风格的差异，将韩、孟联句中似韩诗者收入韩集，似孟诗者编入孟集，自唐代就已开始了。韩愈身後，其门下弟子李汉为之“收拾遗文，无所失坠”，[③]便只有联句十一首，并不包括《有所思》等三首。而北宋时宋敏求编刻《孟东野诗集》，则只收入《有所思》等三首联句，而谓《远游》等“十联句见昌黎集，章章於时，此不著云”。[④]都可为证。

何以同是韩、孟联句而仍有风格差异呢？先师程千帆先生在论及韩、孟联句时，曾引述过胡翔冬先生的一个解释。程先生说：“（韩、孟）二人联句，如是韩愈开头，孟郊接下去，那孟郊往往模拟韩的风格，以求一致。反之，如孟郊首唱，韩也追随他。胡翔冬老师讲韩诗首先提出这个问题。统观二人全部作品，虽不敢说完全如此，但至少有部份作品是可以从这一角度去考虑的。”[⑤]因为联句相从相应的性质，所以诗风也或近韩、或近孟，在奇崛之中显示出或雄豪或古拙。虽然只是收入孟集的《有所思》等联句符合这一规则，而现存韩集的联句则多不是这样，但这个看法无疑是很精微的。因为它启发我们进一步思考，究竟应该怎样来认识韩诗的风格。

四、由联句看韩诗风格

韩愈诗歌的风格，自唐人司空图称其“驱驾气势，若掀雷扶电，撑抉於天地之间，物状奇怪，不得不鼓舞而徇其呼吸也”，[⑥]後人多以奇崛目之。然朱熹则认为：“韩诗平易。孟郊吃了饱饭，思量到人不到处。联句中被他牵得亦著如此做。”[⑦]清人赵翼则注意到韩诗奇险和平易的两个方面。他说：“韩昌黎生平所心摹力追者，惟李、杜二公。顾李、杜之前，未有李、杜，故二公才气横恣，各开生面，遂独有千古。至昌黎时，李、杜已在前，纵极力变化，终不能再闢一径，惟少陵奇险处，尚有可推扩，故一眼觑定，欲从此闢山开道，自成一家。此昌黎注意所在也。然奇险处亦自有得失。盖少陵才思所到，偶然得之，而昌黎则专以

---

① 《韩昌黎诗系年集释》卷十此诗《集说》引，下册，页 1063。
② 《韩昌黎诗系年集释》卷五，《有所思联句补释》，页 615。
③ [唐]李汉：《昌黎先生集序》，《韩昌黎文集校注》卷首。
④ [宋]宋敏求：《孟东野诗集後序》，见华忱之校订《孟东野诗集》。
⑤ 《闲堂书简·致蒋寅书》，陶芸编，上海古籍出版社，2004 年，页 278-279。
⑥ [唐]司空图：《司空表圣文集》卷二《题柳柳州集後》，《四部丛刊》影钞本。
⑦ [宋]黎靖德编：《朱子语类》卷一百四十《论文》下，王星贤点校，中华书局，1994 年，第 8 册，页 3327。

此求胜，故时见斧凿痕迹。有心与无心异也。其实昌黎自有本色，仍在文从字顺中，自然雄厚博大，不可捉摸，不专以奇险见长。恐昌黎亦不自知，後人平心读之自见。若徒以奇险求昌黎，转失之矣。”[①]细察韩诗，确实有奇险和平易两种面目，[②]然而问题似乎并不仅仅在於指出韩诗所具有的这两种面貌，而应该进一步追问，形成这两种不同面目的原因在哪里？韩愈诗歌创作的观念和审美追求，究竟又如何？

韩愈现存诗歌 430 多首，其诗风表现出明显的奇崛倾向的有数十首。在这数十首诗中，韩愈与孟郊的联句就占了 14 首，这也就是说，与孟郊联句是韩诗奇崛的重要成因。朱熹说的“韩诗平易。孟郊吃了饱饭，思量到人不到处。联句中被他牵得亦著如此做。”确是一个很有见地的看法，[③]加之韩愈并不是被动地被孟郊牵着走的，他自己也是一位喜欢走奇险之路的人。於是如上文所论，韩愈与孟郊联句，既相随相应，又争奇斗胜，诗风便走向奇崛。

与诗风奇崛的人联句，诗风便奇崛；与诗风奇崛之人的其它唱和赠答，同样造成了韩愈诗歌风格的奇崛。比如我们所熟悉的《陆浑山火一首和皇甫湜用其韵》、《月蚀诗效玉川子作》等，其风格奇崛，无以复加，而这些诗就正是唱和之作。皇甫湜和卢仝都是韩门弟子。皇甫湜是主张文学创作奇不碍正的人[④]，他的诗《全唐诗》卷三六九仅存《题浯溪石》、《石佛谷》和《出世篇》三首，皆大量运用以文为诗、以议论为诗的手法，奇僻不可读。其《陆浑山火》诗虽已不存，然其风格的奇险，是不难想象的。卢仝的诗更是以怪著称，至於“怪辞惊众谤不已”[⑤]。今存《月蚀诗》，诗风怪异。韩愈与他们唱和，诗风奇崛也是很自然的。再如，韩愈与孟郊、皇甫湜、卢仝、张署、崔立之、贾岛、刘师命、侯喜等人的诗歌赠答，像《醉留东野》、《八月十五夜赠张功曹》、《寄崔二十六立之》、《送无本师归范阳》、《刘生》等，诗风也多半奇崛，当也不难理解。甚至有的时候，韩愈因为是与其门下弟子如张籍、张徹等人唱和赠答，虽然他们似乎并不以诗风奇崛著称，但这些作品也同样表现出奇崛的风格倾向。像《病中赠张十八》、《此日足可惜一首赠张籍》、《咏雪赠张籍》、《调张籍》、《答张徹》等，就都是例子，个中原因，恐怕多半是韩愈在弟子面前有时也要逞才使气的缘故。

凡写雄奇怪异的事物，也很容易激发起韩愈胸中的郁勃之气和争强好胜之心，形成奇崛的诗风。如贞元十九年（803），关中饥旱，韩愈上书论列，被贬连州阳山（今湖南阳山）时题咏奇险山水、南荒景物的诗，便奇崛拗峭。像《苦寒》、《题炭谷湫祠堂》、《贞女峡》、《射训狐》、《谴疟鬼》、《谒衡岳庙遂宿岳寺题门楼》等诗，皆是其例。其它如作於元和年间的《南山诗》、《双鸟诗》、《答柳柳州食虾蟆》、《猛虎行》等，雄奇恣肆，光怪陆离，也属此

[①] [清]赵翼：《瓯北诗话》卷三，霍松林、胡主佑校点，人民文学出版社，1963 年，页 28。

[②] 关於韩诗的奇险风格，前人论之甚多，可参考近有江辛眉《论韩愈诗的几个问题》（文载《中华文史论丛》1980 年第一辑，朱东润等主编，上海古籍出版社，1980 年）等；关於韩诗的平易，前人亦有所论述，近则有莫砺锋：《论韩愈诗的平易倾向》（原载《唐研究》第三卷，北京大学出版社，1997 年，又收入其《唐宋诗歌论集》，凤凰出版社，2007 年），可参。

[③] 不过，如上文所论，朱熹的话只可用来说明贞元末韩、孟二人在汴州的联句，而不能说明元和初年其在长安和洛阳的联句作品。

[④] 其《答李生第二书》有曰：“《書》之文不奇，《易》之文可謂奇矣，豈礙理傷聖乎？如：‘龍戰于野，其血玄黃。’‘見豕負塗，載鬼一車。’‘突如其來如，焚如死如棄如。’此何等語也。”（《皇甫持正集》卷四，《四库全书》本）

[⑤] 《韩昌黎诗系年集释》卷七《寄卢仝》，页 782。

类。这又大多是得之於江山之助的原因。[①]

这样看来，造成韩诗风格奇崛的主要原因，除了韩愈自身倔强的性格和对雄豪、奇险事物的审美爱好之外，便是联句、唱和赠答以及诗歌题材选择的要求了。讨论韩诗奇险风格的成因，二者实皆不可忽略。

至於韩诗平易风格的成因，我们认为仍可从韩愈的性格和他对文章的看法去认识和理解。韩愈的性格有木强的一面，但同时也颇“弘通”，“与人交，荣悴不易”。[②]推及文章，他虽然力主务去陈言，但更主张气盛言宜：“气，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小毕浮，气之与言犹是也，气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”[③]主张：“必出入仁义，其富若生蓄万物；必具海含地负，放恣横从，无所统纪，然而不烦於绳削而自合也。”主张“文从字顺各识职”。[④]总之，他决不反对平易，只要能“出入仁义”，地负海含，就无论奇崛或平易，都无不可。这种看法，无疑会直接贯彻到其以文为诗的创作实践中去[⑤]，形成韩诗风格的另一面：平易。

韩诗中同时并存着奇险和平易两种不同的风格，这是否有矛盾呢？其实不然。因为，无论是奇险还是平易，都还并非韩愈最高的审美追求，他的追求是真率自然，是奇亦巧、朴亦巧，是“无难易，惟其是尔”[⑥]，是“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”，是“不烦於绳削而自合”。韩愈曾说孟郊是“规模背时利，文字觑天巧”[⑦]；“荣华肖天秀，捷疾逾响报”[⑧]“东野动惊俗，天葩吐奇芬”[⑨]。这里的“觑天巧”、“肖天秀”、“天葩吐奇芬”，就都是要观察自然、师法自然的意思。既然是师法自然，那就无论奇险还是平易，都要视所表现的对象而定，都并无一定之规。所以，韩愈在《醉赠张秘书》诗中，会称张署等人的诗“君诗多态度，蔼蔼春空云；东野动惊俗，天葩吐奇芬；张籍学古淡，轩鹤避鸡群”，又谓己“今我及数子，固无莸与薰，险语破鬼胆，高词媲皇坟，至宝不雕凿，神功谢锄耘”[⑩]；在《送无本师归范阳》诗中，既指出贾岛诗有“狂词肆滂葩，低昂见舒惨”的一面[11]，又描摹出其诗风“奸穷怪变得，往往造平淡。风蝉碎锦缬，绿池披菡萏。芝英擢荒蓁，孤翮起连菼”的另一面。张署、孟郊、张籍、贾岛与韩愈自己的诗风，并不相同，然韩愈对其皆无轩轾，“险语”、“狂词”与不加雕琢的“平淡”自然之词，都可兼容并蓄。[12]同样，在《南山诗》中，韩愈

---

① 有时候，因抒发较强烈的忧愁愤懑的感情，也会造成诗风的奇崛，如韩愈的《县斋有怀》诗等。
② [後晋]刘昫等:《旧唐书》卷一百六十《韩愈传》，中华书局，1975 年。
③ 《韩昌黎文集校注》卷三《答李翊书》，页 171。
④ 《韩昌黎文集校注》卷七《南阳樊绍述墓志铭》，页 540、542。
⑤ 关於韩愈以文为诗的评价，可参先师程千帆《韩愈以文为诗说》一文，载其《古诗考索》，上海古籍出版社，1984 年。又收入《程千帆全集》第八卷，河北教育出版社，2001 年。
⑥ 《韩昌黎文集校注》卷三《答刘正夫书》，页 207。
⑦ 《韩昌黎诗系年集释》卷一《答孟郊》，上册，页 56。
⑧ 《韩昌黎诗系年集释》卷五《荐士》，上册，页 528。
⑨ 《韩昌黎诗系年集释》卷四《醉赠张秘书》，上册，页 391。
⑩ 《韩昌黎诗系年集释》卷四，上册，页 391。
11 《韩昌黎诗系年集释》卷七，下册，页 820。案这类“奸穷怪变”的狂词，也是在韩愈的激发下创作出来的，所以，韩愈在此诗中称赞贾岛说：“吾尝示之难，勇往无不敢。”
12 韩愈的这种闳通态度，也影响到北宋的梅尧臣，比如梅氏就一再称赞“韩子于文章，所贵不相效。譬彼古今人，同心不同貌”(《梅尧臣集编年校注》卷二十五《依韵和宣城张主簿见赠》，朱东润校注，上海古籍出版社，1980 年)。“孟、卢、张、贾流，其言不相昵。或多穷苦语，或特事豪逸。而于韩公门，取之不一律”(《梅尧臣集编年校注》卷十八《别後寄永叔》)。

既极状终南山的雄伟奇峭，但篇末又赞叹：“大哉立天地，经纪肖营膝。厥初孰开张？黾俛谁劝侑？创兹朴而巧，戮力忍劳疚。得非施斤斧，无乃假诅咒？鸿荒竟无传，功大莫酬僦。”[①]以“朴而巧”称道天地自然造化的鬼斧神工，这也是兼雄奇、工巧与浑朴自然而言之的。总之，对韩愈来说，奇险与平易不但应顺其自然，并行不悖，而且也应该是可以统一的，此所谓“横空盘硬语，妥帖力排奡。敷柔肆纡馀，奋猛卷海潦”。“横空盘硬语”，而又能“妥帖力排奡”，这正是韩愈一向所追求的诗歌创作境界。

由此来看，奇崛拗峭并不是韩愈诗歌风格的全部，平易自然也是韩诗的重要风格特征；造成韩诗奇崛和平易风格并存的原因，也并不仅仅是由於韩愈自身拗强和弘通的性格以及气盛言宜的文学主张，而且还有联句、唱和赠答等创作体裁的要求和雄奇郁勃或平易自然等题材与主题表达上的需要。奇崛与平易并存，工巧与淳朴兼备，而又妥帖自然，无可无不可，这才是韩愈诗歌创作的审美追求。

五、韩、孟联句的嗣响

在韩、孟之後，受其影响、喜爱联句而较有成就的，是晚唐的皮日休和陆龟蒙。

皮日休与陆龟蒙相识定交，在唐懿宗咸通十年（869 年），时皮日休依苏州刺史崔璞为从事，陆龟蒙的身份则是布衣。在随後的一年多的时间里，二人有大量的诗歌唱酬，并结集为《松陵集》十卷。其中皮、陆的联句诗在数量上虽不算多，然二人对韩、孟联句颇为推崇，十分向往[②]。他们虽未必要与韩、孟竞个高低，然由韩、孟开创的联句样式，皮、陆也都尝试过。如《报恩寺南池联句》，首唱者先赋一句，另一人接赋对句和下一联的出句，就是学习韩、孟的做法。韩、孟联句常常不拘句数，首唱作若干句，另一人也作若干句。皮、陆的联句也是如此，或两句、或四句、或六句，不一而足。在这些联句中，写得最好的当数《开元寺楼看雨联句》。其诗曰：

海上風雨来，掀轟雜飛電。登樓一凭檻，滿眼蛟龍戰（龟蒙）。須臾造化慘，倏忽堪輿變。萬户響戈鋋，千家披組練（日休）。羣飛抛輪石，雜下攻城箭。点急似摧胸，行斜如中面（龟蒙）。細灑魂空冷，横飄目能眩。垂簷珂珮喧， 瓦珠璣濺（日休）。無言九陔遠，瞬息馳應徧。窑處正垂緪，微時又懸綫（龟蒙）。寫作玉界破，吹為羽林旋。翻傷列缺勞，却怕豐隆倦（日休）。遥瞻山露色，漸覺雲成片。遠樹欲鳴蟬，深簷尚藏燕（龟蒙）。殘雷隐轔盡，反照依微見。天光潔似磨，湖彩熟於練（日休）。踈帆逗前渚，晚磬分涼殿。接思強揮毫，窺詞幾焚硯（龟蒙）。佶栗烏皮几，輕明白羽扇。畢景好踈吟，餘凉可清晏（日休）。君攜下高磴，僧引還深院。駮蘚净鋪筵，低松溼垂鬋（龟蒙）。齋明乍虚豁，林霽逾葱蒨。早晚重登臨，欲去多離戀（日休）。[③]

[①] 《韩昌黎诗系年集释》卷四，上册，页 435。
[②] 如皮日休曾上书请以韩愈配飨太学，其所作《杂体诗序》又有“近代作杂体，唯《刘宾客集》中有回文、离合、双声、叠韵，如联句则莫若孟东野与韩文公之多，他集罕见，足知为之难也。陆与予窃慕其为人，遂合己作，为杂体一卷”云云（《松陵集》卷十），都可见出。
[③] 《松陵集》卷十，《四库全书》本。

此诗写江南暑夏时节一场暴雨突然袭来的情景，极为生动形象。其中写雷电交加，骤雨初起的情形，用蛟龙横空、兵戈交接来形容；写雨势之大，以滚木擂石、天河瀑布拟状；写雨势由大渐小，用“細灑魂空冷，横飄目能眩”来描摹；而写雨过转晴，则又以“天光潔似磨，湖彩熟於練”来设喻：皆状写贴切，读之使人恍然已置身於烟雨之中。诗歌意象的雄奇、起笔的突兀以及去声韵的使用，都可见出受韩、孟联句影响的痕迹，而诗笔的浑成却又细腻以及整体风格的清新俊爽，又仍显示出这一时期皮、陆联句的特点。其它像《寂上人院联句》、《独在开元寺避暑颇怀鲁望因飞笔联句》等，描写江南风物，也都有可取，以至清人翁方纲要称“皮、陆联句诗胜其自作”，又说：“联句体自以韩、孟为极致，然韩、孟太险，皮、陆一种，固是韩、孟後所不可少。”[①]皮、陆联句是否胜过其自作，当然还可讨论，然说其联句较之韩、孟，自有特点，“固是韩、孟後所不可少”，这个评价应该说是符合实际的。

皮、陆之後，联句诗的创作可谓绵延不绝，其中亦多有受韩、孟联句影响者。如袁桷与其族弟袁裒在《东湖联句》中写隐逸生活：“鴟夷歌逝矣（裒），漁父卜終焉。紫槿遮籬角（桷），丹楓壓廟堧。鍊形金骨化（裒），團礎土砂堅。破屋啼山鬼（桷），荒碑立老鸇。歲時羞野賽（裒），水旱禱靈篿。西帝澄金宇（桷），東湖鑄玉璿。凉颸舟泛泛（裒），晴日草芊芊。射鴨縈長弋（桷），叉魚擊短鋋。酒爐横矮甈（裒），屠几斫肥牷。衒市僧袍麗（桷），招虚販鼓鼘（裒）。”[②]显然可见受韩、孟《城南联句》影响的痕迹。至如高启、张宪《舞剑联句》状舞剑：“聯翩倏鴻騫（启），奮迅仍雀躍。来如龍出淵（宪），去若蛇赴壑。疾驚雷破山（启），怒訝風捲漠。初馳帆縱張（宪），忽注弩弛彍。陰陽變開闔（启），潮汐隨進却。高步赴節同（宪），竒形分狀各。斜迴象翼蔽（启），曲踊肖拏攫。欻驚西方帝（宪），凛怖東海若。屋翻影紛綸（启），地殷勢揮霍。亂思突騎奔（宪），低見飢隼掠（啟）。”[③]锺惺、林古渡《夜归联句》写山村夜归：“落葉下山徑，草堂人未歸（林古渡）。砌花泣凉露，籬犬吠殘輝（惺）。霜靜户逾皎，烟生墟更微（古渡）。入秋知幾日，鄰杵數聲移（惺）。”[④]或雄壮，或清幽，也能自成一格。其他如明鲁铎、张时行的《左江联句》、沈周、史鉴等人的《两湖联句》、童轩、郑广之的《波金联句》、薛涛等人的《落花联句》以及李东阳、王世贞、程敏政、杨一清、清朱彝尊、查慎行等人的联句，也较有成绩。然总的来看，唐以後诗人的联句，多属偶一为之，加之囿於才力，其成就也就不免有限了。

综上所述，联句一体，源远流长，至唐代韩愈、孟郊而走向兴盛，颇获佳绩，并由此影响到韩、孟尤其是韩愈诗歌奇崛风格的形成。韩诗风格兼有奇崛和平易两种面目，其成因则可从韩愈的性格、文学主张和题材与体裁的要求等方面得到解释。奇崛与平易并存，工巧与淳朴兼备，妥帖自然，“惟其是尔”，这才是韩愈诗歌创作的最高理想和追求。

[①] 《石洲诗话》卷二，《谈龙录》《石洲诗话》合刊本，人民文学出版社，1981 年，74 页。
[②] [元]袁桷：《清容居士集》卷八，《四库全书》本。
[③] [明]高启：《高太史大全集》卷十四，《四库全书》本。
[④] [清]张豫章等选编、清圣祖编定：《御选宋金元明四朝诗》卷一百二十，《四库全书》本。

唐代经学与文章之学

中山大学中文系　何诗海

摘　要：唐代经学衰微，经学对文章之学的影响没有得到学界应有的重视。本文认为，唐代经学自有其独特的历史地位，唐代每一次文章变革思潮都是经学思想高涨的产物。《五经正义》等经学著作中有许多研究文体、探讨文势的内容，是唐代文章学的重要组成部分，也是文学理论研究的重要史料来源。

关键词：经学　文章学　文体　文势

许多研治中国学术史的学者认为，唐代文学艺术空前繁荣，传统经学却极度衰微，韩愈之前两百多年的经学历史，几乎一片空白[①]。在文章学领域，经学思想与唐代文章理论的关系，除古文运动、新乐府运动外，也较少有人关注[②]。实际上，唐代经学既完成了学术史上的空前统一，又是汉学至宋学的重要转关，自有其独特的历史地位。唐代经学对文章学的影响，也比通常所感受、认识到的要深远得多。本文拟从唐代文章变革思潮、经学著作中的文体研究、文势探讨等方面，揭示唐代经学与文章之学的关系，以期引起学界更多关注唐代文章学的经学背景。

一、 唐代经学与文章变革思潮

学者轻视唐代经学，主要是从义理的深刻性、创造性着眼，但这并非判断经学发展的唯一标准。"从宏观的历史的眼光看，中国经学思想发展的内在逻辑一直受到两个观念支配演绎着：一是'统一性'，二是'义理性'。前者与中国古代 '大一统'政治相表里，后者体现着儒家经学发展的内在趋势。"[③]唐代经学的最大贡献，正表现在与大一统的唐帝国政治相表里的"统一性"上。

唐代立国，在政治制度、学术文化上的基本国策是三教并举，而以儒教为本。高祖李渊雅好儒臣，天下甫定，即建国子学、太学、四门学及郡县学，广置生员；于国子学立周公、孔子庙，四时致祭，并亲自参加祭奠礼，一时"学者慕向，儒教聿兴"。太宗"锐意经籍"，即位之初，于正殿之左置弘文学馆，精选天下名儒虞世南、姚思廉等，"讲论经义，商略政

---

① 如文廷式认为："唐人以诗赋为重，故《五经正义》既定，而经学遂荒，一代谈经之人，寥寥可数。"见文廷式：《纯常子枝语》，扬州：江苏广陵古籍刻印社，1990 年影双照楼本，第 213 页。又谢无量《中国哲学史》、冯友兰《中国哲学史》、侯外庐《中国思想通史》、萧公权《中国政治思想史》等近现代富有影响的著作，在描述这一段思想史时，基本都是从隋代的王通跳到中唐的韩愈，中间加上一段隋唐佛教史。

② 此处的文章学采用比较宽泛的定义，虽以文为主，但也涉及诗文相通的一些内容，如文章的本质、功用、体貌特征、章句技法等。

③ 姜广辉：《中国经学史》第二卷，北京：中国社会科学出版社，2003 年，第 724 页。

事，或至夜分乃罢”；贞观二年，罢周公庙而专立孔庙，以孔子为先圣，颜子为先师，后又诏以历代名儒左丘明、卜子夏、公羊高直至杜预、范宁等二十一人配飨孔庙；贞观四年，太宗命颜师古考订五经，作为标准读本，即所谓“新定五经”；后又命孔颖达等撰《五经正义》，并屡经修订，完成了经学的统一；又“大征天下儒士以为学官，数幸国学”，“是时四方儒士，多抱负典籍，云会京师”，“鼓箧而升讲筵者，八千余人，济济洋洋焉，经学之盛，古昔未之有也”（《旧唐书》卷一八九《经学上》）。太宗之所以如此致力于崇儒兴教，源于他对儒教立国的深刻认识：“朕今所好者，惟在尧舜之道，周孔之教，以为如鸟有翼，如鱼依水，失之必死，不可暂无耳。”（《贞观政要》卷六《慎所好》）这正是唐代儒学与政治关系的根本原则。高宗、武后好文吏，儒风稍衰，但并未废绝，如高宗永徽四年，“颁孔颖达《五经正义》于天下，每年明经令依此考试”（《旧唐书》卷四《高宗本纪上》）；中宗神龙二年，敕各级学校生员入学时皆行束修之礼于师，足见崇儒尊师之意（《文献通考》卷四一《学校考二》）。玄宗在东宫，即“亲幸太学，大开讲论”，及即位，“数诏州县及百官荐举通经之士”，“又置集贤院，招集学者校选，募儒士及博涉著实之流”（《旧唐书·经学上》）；登基之后，“在讲求礼乐、刊正群经、振兴太学和州县之学等方面，开元之盛远远超过了前代”[①]。安史乱后，削藩、辟佛成为当时政治生活的重要内容，而其理论根据，正是传统儒家思想。在经学上，以啖助、赵匡、陆淳为代表的《春秋》之学强调《春秋》宗旨在于从宜救乱、尊王明道、立忠为本，其不迷信注疏，重视经意微旨的治学精神，与韩愈、李翱的心性论一起，对宋代理学产生了直接影响；文学上，韩愈领导的古文运动，以排斥佛老、传承孔孟之道为己任，有尊王攘夷的现实意义[②]；科举上，杨绾、赵赞等厉行改革，贬黜浮华，以经明行修为擢士的主要标准。尽管这些努力未能挽救唐帝国的衰落和灭亡，却反映出唐初确立的政治与儒教的关系，一直影响着唐人的政治思考。

以上分析表明，尽管唐代经学衰落，但并非停滞不前；佛教、道教的盛行，也没有取代儒学在政治制度、纲常名教、学术文化上的根本地位。这种地位，是以《五经正义》的颁行并作为科举考试教科书，以及与这种考试制度相匹配的教育制度作依托和保障的。皮锡瑞指出：“永徽四年，颁孔颖达《五经正义》于天下，每年明经依此考试。自唐至宋，明经取士，皆遵此本。夫汉帝称制临决，尚未定为全书；博士分门授徒，亦非止一家数；以经学论，未有统一若此之大且久者。”[③]由于科举考试是唐人入仕的主要途径，代表着经学空前统一的《五经正义》自然成为士人从小攻习的典籍，儒家思想得到了前所未有的传播与普及[④]，“大凡受教育的人都首先接受着这种经典的教育，他们的知识最初就是从这里开始，多识草木虫鱼之

[①] 葛晓音：《盛唐“文儒”的形成和复古思潮的滥觞》，收入《诗国高潮与盛唐文化》，北京：北京大学出版社，1998年，第279页。

[②] 陈寅恪《论韩愈》文中提出，古文运动实因安史之乱和藩镇割据而起。参《金明馆丛稿初编》第329页。

[③]皮锡瑞：《经学历史》，北京：中华书局，2004年，第139页。

[④] 唐代科考名目繁多，影响最大的是明经和进士两科。明经重经术，进士重文辞。虽然唐人崇进士而卑明经，但不能由此否定士人的经学修养。明经固不待言，即使是重文辞的进士科，也必须熟读经典，通过经学考试才能取得科考资格。《唐会要》卷76载，高宗时刘思立主科选，“先时进士但试策而已，思立以其庸浅，奏请贴经及试杂文，自后因以为例程”；开元二十五年，敕“进士宜停小经，准明经帖大经，十帖取通四已上，乃准例试杂文及策”。《旧唐书》卷17《文宗本纪下》：“其进士举宜先试贴经，并略问大义，取经义精通者放及第。”《唐六典》卷4：“凡进士先帖经，然后试杂文及策。”

名和懂得忠孝礼智之义，是童蒙之学”，“也是大部分古代文化人的知识和思想的底色”[①]。这种知识和思想底色，从未因佛、道盛行或辞章地位的高涨而消隐，因为“经书标准性内容，对于人类精神所支配的种种生活来说，无论在内在的道德教化层面还是外在的实际应用层面，都是广泛普遍的依据”[②]。这不仅在唐代士人为挽救政治危机所开的药方中表现出来，也可从唐代经学所体现的文章观念看出来。

唐初君臣考虑最多的是社稷安危与政权得失。《五经正义》的颁行，旨在为大一统的政权提供统一的思想基础，其中所反映的文艺思想，自然首重政治教化。如《毛诗正义序》：“夫诗者，论功颂德之歌，止僻防邪之训，虽无为而自发，乃有益于生灵”，“若政遇醇和，则欢娱被于朝野；时当惨黩，亦怨刺形于咏歌。作之者所以畅怀舒愤，闻之者足以塞违从正。”此即强调诗的美刺功能。又《春秋左传正义·左传序》“下以明将来之法”疏：“仲尼定《春秋》之文，制治国之法，文之所褒，是可赏之徒；文之所贬，是可罚之类。后代人主，诚能观《春秋》之文，揆当代之事，辟所恶而行所善，顺褒贬而施赏罚，则法必明而国必治。”赞美《春秋》之文明善恶、施赏罚，对于治国安邦有重要作用。又《尚书正义序》：“炫嫌焯之烦杂，就而删焉。虽复微稍省要，又好改张前义，义更太略，辞又过华。虽为文笔之善，乃非开奖之路。义既无义，文又非文，欲使后生若为领袖，此乃炫之所失，未为得也。”批评刘炫注《尚书》“改张前义”，对其文辞过华尤为不满，以为“虽为文笔之善，乃非开奖之路”。这与唐初对南朝绮靡浮艳文风的批判是完全一致的。当然，孔颖达并不否定文章的审美价值，把辞藻华美的屈原、宋玉、贾谊等与老、庄、荀、孟等并列，以为“皆是立言者也”，“当不腐朽”[③]。孔颖达所反对的，只是过于浮华、文质不相称的文风。这是唐代经学家文论的独到之处，不过从总体看，所论多是汉儒旧调的重谈，但因其符合统治阶级的政治需要，也与儒家思想经过几百年的分裂、衰微后开始统一、复兴的大势吻合，因此，这种文章观念，不仅是唐代文论的基调，并且成为唐代文章变革的有力思想武器。

梁肃《补阙李君前集序》说：“唐有天下几二百载，而文章三振。初则广汉陈子昂以风雅革浮侈，次则燕国公张说以宏茂广波澜。天宝以还，则李员外、萧功曹、贾常侍、独孤常州比肩而出，故其道益炽。”（《文苑英华》卷七零三）梁肃此序作于李翰居阳翟时，当在大历八年以后[④]。序文准确揭示了了唐开国以来三次重要的文章变革思潮。唐初文章，承南朝绮靡余风，陈子昂以风雅号召，提倡兴寄和风骨，为唐代文章革新指明了方向。开元时期，以张说为代表的“文儒”阶层兴起，政治上强调制礼作乐，从礼乐入手实现教化；文学上提倡雅颂之文，所谓“动有礼乐之运，言有雅颂之声”（张九龄《东海徐文公神道碑铭》，《全唐文》卷二九一）。这种思潮，对于盛唐文人的精神风貌和文章体貌的形成有重要影响。《新唐书·文艺传序》称“玄宗好经术，群臣稍厌雕琢、索理致，崇雅黜浮，气益雄浑”，即指张说主政并领袖文坛时的文章风貌。天宝时期，以张九龄罢相为标志，文儒逐渐退出政治核

---

① 葛兆光：《中国思想史》第一卷，上海：复旦大学出版社，2001 年，第 451 页。
② ［日］加贺荣治：《中国古典解释史·魏晋篇》，东京：劲草书房，1964 年，第 6 页。
③ 参《春秋左传正义·襄公二十四年》“其次有立言”疏。本文凡引《五经正义》，皆从中华书局 1980 年版《十三经注疏》本，不一一出注。
④ 参傅璇琮《唐代诗人丛考·皇甫冉皇甫曾考》。

心，以李林甫为代表的“吏能”之士掌握了朝政，政治弊端与社会危机日益严重。在开元礼乐文章熏陶之下成长起来的文儒如萧颖士、李华、贾至、独孤及等，对现实普遍感到压抑和不满，表现在文学上，滋生了浓厚的复古思潮。这股思潮经过安史之乱的激荡，终于形成声势浩大的古文运动。萧颖士倡导宗经和风雅，反对俪偶绮靡文风，李华在宗经之外又提出“有德之文信，无德之文诈”(《崔沔集序》,《全唐文》卷三一五)，强调文章与德行的关系。贾至重视文章教化作用，主张以六经为依归而鄙薄诡丽浮艳之文(《工部侍郎李公集序》,《全唐文》卷三六八)。独孤及提出文章当“本乎王道”,“以五经为源泉”，以见“风雅之指归，刑政之本根，忠孝之大伦”(《毗陵集》卷一三)，严厉抨击俪偶章句、四声八病；又说“文章可以假道，道德可以长保”(梁肃《祭独孤常州文》,《全唐文》卷五二三)，已接触到文以载道的问题。柳冕提出“夫君子学文所以行道”(《答杨中丞论文书》,《全唐文》卷五二七),“盖言教化发乎性情，系乎国风者，谓之道”(《答衢州郑使君书》,《全唐文》卷五二七)，可见其所谓“道”就是政治教化。在柳冕看来，不能载道的文只是“艺”，是君子不屑为的，由此否定屈、宋、扬、马等文学史上最优秀的作家作品(《答荆南裴尚书论文书》,《全唐文》卷五二七)。这当然是偏激的，但足见文章的政治教化功能得到了空前的强调。

综上所述，从初唐陈子昂的风雅兴寄，到盛唐张说的礼乐文章，直至天宝以后的宗经载道思潮，每一次文章变革，都是以复古相号召，即以传统儒家文艺思想作理论依据。尤其是天宝以来的复古思潮，持续时间最久，理论探索最热烈，古文运动的基本论题，如宗经明道、重政教之用、反对骈偶藻丽等，在韩愈、柳宗元之前，已经非常明确了。至韩、柳吸收前辈的理论成果，结合现实问题将古文运动理论系统化、具体化，并以丰硕的创作成果将这一运动推向高潮。古代文章学所有重要命题，如文道论、文气论、文体论、语体论、审美论等，几乎都在这种运动中得到充分讨论。值得注意的是，韩、柳的古文理论，不仅以弘扬儒道为己任，更从文章写作角度，汲取儒家经典的养分，如韩愈“沈浸醲郁，含英咀华，作为文章，其书满家。上规姚姒，浑浑无涯；周诰殷盘，佶屈聱牙；《春秋》谨严，《左氏》浮夸，《易》奇而法，《诗》正而葩”(《进学解》)，柳宗元“本之《书》以求其质，本之《诗》以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之《春秋》以求其断，本之《易》以求其动”(《答韦中立书》)等。这些理论成果，对于涤荡风靡数百年的骈偶绮丽文风，开创以唐宋八大家为代表的古文传统，具有深远意义。苏轼称韩愈“文起八代之衰，道济天下之溺”，分别从文和道两个方面赞美韩愈的崇高地位，也正揭示了儒学和文章学之间相辅相成的密切关系。实际上，唐代每一次文章变革思潮，都是经学思想高涨在文章学上的必然结果。

二、 唐代经学中的文体研究

如果说，唐代经学对文章变革思潮的影响，主要表现在对文章性质、功用、审美特征等宏观的，外部的探讨，那么，在唐代经学著作中，有不少对文章自身内在的、形式的具体研究，这是目前学界很少注意的。文体研究即是一例。关于文体的分类、性质、体制特征以

及各体文章产生、发展、演变的过程和规律，是文章学研究的重要内容。汉儒在先秦儒家典籍的笺注和训诂中，已涉及部分早期文体及相关名物制度的研究[①]，《五经正义》则在一定程度上拓展、深化了汉儒所开创的先秦文体研究。如《春秋左传正义》卷二《隐公元年》"三月，公及邾仪父盟于蔑"，旧注皆未及"盟"这种文体及相关制度。《正义》曰：

诸侯俱受王命，各有寰宇，上事天子，旁交邻国。天子不信诸侯，诸侯自不相信，则盟以要之。凡盟礼杀牲歃血，告誓神明，若有背违，欲令神加殃咎，使如此牲也。《曲礼》曰："约信曰誓，莅牲曰盟"。《周礼·天官·玉府职》曰："若合诸侯，则共珠槃玉敦。"《夏官·戎右职》曰："盟则以玉敦辟盟，遂役之，赞牛耳、桃茢。"《秋官·司盟职》曰："掌盟载之法，凡邦国有疑会同，则掌其盟约之载及其礼仪。北面诏明神。"郑玄以为槃、敦皆器名也，珠玉以为饰。合诸侯者，必割牛耳，取其血歃之以盟，敦以盛血，槃以盛耳，将歃，则戎右执其器，为众陈其载辞，使心皆开辟。司盟之官乃北面读其载书，以告日月山川之神。既告，乃尊卑以次歃，戎右传敦血，以授当歃者，令含其血。既歃，乃坎其牲，加书于上而埋之。此则天子会诸侯，使诸侯聚盟之礼也。

孔疏简要交代了春秋时盟誓大量产生的原因，在于天子与诸侯以及诸侯国之间缺乏信任，故需借鬼神来约束其行为。盟誓的仪制很庄重，其核心是杀牲歃血而在神灵面前发誓，若违背誓言，则神将加灾祸。这种仪制，与古代巫术之诅咒有密切关系。《尚书正义》卷十六《无逸》："民否则厥心违怨，否则厥口诅祝。"孔疏曰："诅祝谓告神明，令加殃咎也。以言告神，谓之祝；请神加殃，谓之诅。"在请神加殃上，盟与诅是一致的，因此，这两种文体有着密切的关系。《诗·小雅·何人斯》："出此三物，以诅尔斯。"传曰："民不信则盟诅之。"孔疏曰："是盟大而诅小也。盟诅虽大小为异，皆杀牲歃血告誓神明，后若违背，令神加其咎，使民畏而不敢犯。"可见，盟与诅在很多场合下是二合一的行为，其区别仅在于"盟大而诅小"。可惜孔颖达对"盟大"、"诅小"未作解释，不知其大、小如何区分。

在上引《春秋左传正义》的材料中，提到盟誓之礼中有陈载辞、读载书的仪式。《周礼注疏》卷二十六《春官·诅祝》可与此参看："作盟诅之载辞，以叙国之信用，以质邦国之剂信"。郑玄注："载辞，为辞而载之于策，坎，用牲，加书于其上也。" 贾公彦疏曰：

云"作盟诅之载辞"者，为要誓之辞，载之于策，人多无信，故为辞对神要之，使用信，故云"以叙国之信用"。云"以质邦国之剂信"者，质，正也，成也。亦为此盟诅之载辞，以成正诸侯。邦国之剂，谓要券，故对神成正之，使不犯。

言"为辞而载之于策"者，若然，则策载此辞谓之载。云"坎用牲，加书于其上也"者，按襄二十六年《左氏传》云："宋寺人伊戾，坎用牲，加书，为世子痤伪与楚客盟。"《司盟》注具引此文，于此注略也。引《春秋》者，据载书而言，知者，按《司盟》"掌盟载之法"，彼注云："载，盟辞也。盟者书其辞于策。"即是此载辞也。又注云："杀牲取血，坎其牲，加书于上而埋之，谓之载书。"即引《春秋》宋寺人之事，明此坎用牲加书于其上，据载书而言。以此言之，则书辞于策谓之载辞，加书于上谓

[①] 详参拙文《汉代经学中的文体学研究》，《学术研究》2006年第4期。

之载书。司盟掌载书，诅祝掌载辞。此注兼言坎用牲加书之事者，事相因，故兼解之。所谓“载辞”，即书盟誓之辞于策上，与“载书”有别，在盟誓过程中处于不同的阶段，有不同的仪式，故由不同的职官掌管。前人注疏对此没有明确揭示出来，贾公彦注条分缕析地论述两者的差别，值得引起注意。

《尚书》是中国现存最早的行政公文集，也是研究中国早期文体的重要史料。伪孔安国《尚书序》认为此书包括典、谟、训、诰、誓、命六类文体，但没有具体说明，唐人则在此基础上作了更为深入细致的研究。《尚书正义》卷二“尧典第一”正义曰：

> 典书草创，以义而录，但致言有本，名随其事。检其此体，为例有十。一曰典，二曰谟，三曰贡，四曰歌，五曰誓，六曰诰，七曰训，八曰命，九曰征，十曰范。《尧典》、《舜典》二篇，典也。《大禹谟》、《皋陶谟》二篇，谟也。《禹贡》一篇，贡也。《五子之歌》一篇，歌也。《甘誓》、《泰誓》三篇，《汤誓》、《牧誓》、《费誓》、《秦誓》八篇，誓也。《仲虺之诰》、《汤诰》、《大诰》、《康诰》、《酒诰》、《召诰》、《洛诰》、《康王之诰》八篇，诰也。《伊训》一篇，训也。《说命》三篇、《微子之命》、《蔡仲之命》、《顾命》、《毕命》、《冏命》、《文侯之命》九篇，命也。《胤征》一篇，征也。《洪范》一篇，范也。此各随事而言。《益稷》亦谟也，因其人称言以别之。其《太甲》、《咸有一德》，伊尹训道王，亦训之类。《盘庚》亦诰也，故王肃云：“不言诰，何也？取其徙而立功，非但录其诰。”《高宗肜日》与训序连文，亦训词可知也。《西伯戡黎》云“祖伊恐，奔告于受”，亦诰也。《武成》云“识其政事”，亦诰也。《旅獒》戒王，亦训也。《金縢》自为一体，祝亦诰词也。《梓材》，《酒诰》分出，亦诰也。《多士》以王命诰，自然诰也。《无逸》戒王，亦训也。《君奭》周公诰召公，亦诰也。《多方》、《周官》，上诰于下，亦诰也。《君陈》、《君牙》与《毕命》之类，亦命也。《吕刑》陈刑告王，亦诰也。《书》之名，因事而立，既无体例，随便为文。

孔颖达把《尚书》的体例概括为典、谟、贡、歌、誓、诰、训、命、征、范十种。除贡、征、范三种外，其余七种，都成为后世常用的文体。在此基础上，注者把《尚书》各篇，一一以文体归类。其中有些是在篇名中标出文体名称的，如《汤诰》、《大诰》、《甘誓》、《泰誓》等。有些虽未标明，但其内容、功用实可归于某一类中，如《旅獒》、《无逸》为训体，《君奭》、《吕刑》为诰体，《君陈》、《君牙》为命体等等。这段注疏可以说是对《尚书》文体最早的系统研究。值得注意的是，注者揭示《尚书》篇目命名的特征为“因事而立，既无体例，随便为文”，即在早期文章写作中，并无体例或文体的成见在先，只是根据表达的需要，灵活为文，亦即“各随其事”，“以义而录”。此后，某种内容与某种体制逐渐有了比较固定的对应关系，遂成为特定的文体。这正是中国早期文体的重要生成方式和命名原则。可见，唐人研究经书中的文体，已不局限于字词训诂或名物考证，而开始注意文体学规律的探讨了。

唐代经学著作中又有成伯玙《毛诗指说》一卷，其《解说》篇也包含不少与文体相关的内容：

> 诂者，古也，谓古人之言与今有异。古谓之厥，今谓之其。古谓之权舆，今谓之

始是也。

笺者，表也。毛公之传有所滞隐，及不曲尽义类，重表明之。

传者，注之别名也。传承师说谓之为传，出自己意即为注。注起孔安国，传有郑康成。又或不名传注，而别谓之义，皆以解经也。何晏、杜元凯名为集解，蔡邕注《月令》谓之章句，范宁注《穀梁》谓之解，何休注《公羊》为学，郑玄谓之笺，亦无义例，述作之体，不欲相因耳（《毛诗指说》，影印文渊阁《四库全书》本）。

自汉代以来，经学的传承与发展都是在对前代经典的不断阐释中完成的，由此产生了许多注疏文体，如训、诂、传、义、笺、疏、注、解、章句、音义等。随着学术的发展，这些注疏文体逐渐扩展到经部之外的史、子、集著作中。不了解这些注疏文体的含义、作用及其体制特征，就不可能对古代典籍和传统文化有深入的理解。《毛诗指说》中的“解说”篇，正是从这个角度出发，对《诗》学发展中的注疏文体的明确讨论。这是此前的文体学研究关注不够的领域。

三、 唐代经学关于“文势”的探讨

如果说唐代经学中的文体研究，主要是从字词训释和典章制度考证出发，以理解经文内容，基本还是汉儒解经的传统路数的话，那么，这个时期经学研究中出现对“文势”的探讨，则已摆脱汉儒的训诂传统，带有显著的文章学性质。

“势”是一个内涵及其丰富的概念，初用于政治和兵法中，指权势或形势。东汉以后，开始较多进入艺术领域，如书势、弈势、笔势等。刘勰较早把“势”引入文学批评，在《文心雕龙》中多次论及“势“，并立《定势》篇，专门探讨文章写作之道，此即“文势”。又《文心雕龙·诠赋》：“序以建言，首引情本；乱以理篇，迭致文势。”这是目前所知明确使用“文势”的最早文献。此后很长时间，“文势”一词，在文学批评中很少论及，却在唐人的经学注疏中频繁出现，这是一个饶有意味的现象。

在《五经正义》中，以“势”或“文势”说经，是非常普遍的。据初步统计，仅《毛诗正义》就出现了近四十次。尽管这些地方的“文势”还没有特定的内涵，但无疑都与文章写作相关。《诗·周南·兔罝》：“肃肃兔罝，椓之丁丁。”毛传：“肃肃，敬也。”孔疏：“‘肃肃，敬也。’《释训》文。此美贤人众多，故为敬。《小星》云‘肃肃宵征’，故传曰‘肃肃，疾貌’；《鸨羽》、《鸿雁》说鸟飞，文连其羽，故传曰‘肃肃，羽声也’；《黍苗》说宫室，笺云‘肃肃，严正之貌’，各随文势也。”“肃肃”一词，在《诗经》中曾多次出现，但在不同的篇章中，与不同的语词组合，其涵义各不相同，不能机械理解，此即孔疏所谓的“各随文势”。又《诗·大雅·嵩高》：“于邑于谢，南国是式。”郑笺：“于，往。于，於。法，式也。”孔疏：“以文势宜为往邑于谢，故上‘于’为往，下‘于’为‘於’。”《嵩高》赞美申伯营邑于谢，以统理南方诸国，从而为周之屏障。郑笺释“于邑于谢”的上“于”为动词往，下于为表示方位的介词，孔疏赞同这个意见，以为这正是文势所宜，与题旨相符。可见，不仅在不同篇章，即使在同一篇作品，乃至同一句话中，相同语词也可能有不同词性和含义。

汉儒解经，最常见的方法是分章析句，故又称经学为章句之学。然而，有些作品的章节，如《诗经》中的重章叠句，主要是音乐意义，强行分章训释，必然导致繁琐细碎，破坏诗意的连贯性和整体性。唐儒解经，能充分重视这一点。如《召南·采蘋》三章，分别以“于以采蘋”、“于以盛之”、“于以奠之”领起，依次写采蘋之地、盛蘋之器及设奠之所，章法、句法完全一致而内容稍有变化。孔疏没有依毛传、郑笺分章讲疏，而是在最后一章出疏，遂使疏文简洁而诗意流畅。孔疏解释这样疏解的原因说：“三章势连，须通解之。”可见全诗虽分三章，但从语义和文势上看，是意脉贯穿、不可分割的整体，如果分开来解，必然破坏诗意的完整和连贯。

唐代经学，吸收了先儒的成果，也时有驳斥、纠正前人之处，而是否符合“文势”，往往成为其扬弃标准。这从上引三例，已可窥见一斑。又《左传·僖公五年》载宫之奇谏虞公假道之语：“将虢是灭，何爱于虞？且虞能亲于桓庄乎，其爱之也？”疏：“爱之，谓爱虞也。虞岂能亲于桓庄乎？其当爱此虞也。服虔‘其’作‘甚’，注云：‘爱之甚，当谓爱桓庄之族甚也。’爱之若甚，何以诛之？且文势不顺。又改字失真，缪之甚也。”宫之奇认为， 虞、虢乃兄弟之国，晋侯既灭虢，必不爱虞；就算爱虞，必然比不上爱其兄弟桓、庄之族。晋侯连兄弟之族都能杀戮，何况关系疏远的虞国呢？这段反问式的推理，是很有说服力的，孔疏准确地揭示了其内在逻辑关系。服虔把“爱之”解为爱桓庄之族，且妄改经文，既逆于情理，又使一个表示让步假设的反问句式没有着落，故孔疏斥之“文势不顺”。 又《左传·成公二年》：“敝邑之幸，亦云从也；况其不幸，敢不唯命是听？”杜注：“言完全之时，尚不敢违晋，今若不幸，则从命。”孔疏：“言于先完全福幸之时，尚不违晋，故言亦云从也，是指其实事。刘炫以为齐人请战，言敝邑脱或有幸战胜，亦云从也，虚称未然之事。乖违文势上下，苟异杜氏，而规其过，非也。”鞌之战，齐大败。齐侯遣宾媚人入晋师求和，言齐国完好之时，尚不敢违晋，况今战败，更当惟命是从，极表求和之诚意。杜注准确而简要，刘炫偏立异说，以为“敝邑之幸，亦云从也”意为“齐人请战，言敝邑脱或有幸战胜，亦云从也”，既不合情理，又使文意扞格难通，故孔疏斥之“乖违文势”。可见，“文势”是唐儒评判前代注疏的重要依据。

以上用例表明，唐代经学注疏中的“文势”是一个涵义非常丰富的概念，大约相当于“文理”。这个“理”，既指文本反映的对象，要符合社会生活的客观实际和内在逻辑，又指文本自身要符合语言表达、文章写作和思维活动的内在规律。以“文势”说经，要求从经典文本出发，把文本作为一个完整自足的表达整体来理解，而不象汉儒那样，或者孤立、静止地训释字词，考据名物，从而造成“一字说至上万言”的烦琐破碎之经学；或者以圣贤之意加于文本之上，辗转牵引，穿凿附会，从而造成虚妄迷信之经学。这在经学史上，自然是一大进步。而从文章学看，表明经学研究已越出传统的经义阐释藩篱，注重探讨经典文本自身所呈现的语言结构形式和文章写作规律。当然，在这里，“文势”还没有形成一个具有特定内涵的概念，可以指语言的组合方式及其规律，也可指文章的结构层次及内在逻辑关系、布局谋篇和遣词造句的方法，乃至于指作者在写作中的运思和意脉的流转变化，以及由此形成的文

章的风貌、气势、力度等。这些都是文章学研究的重要内容，其初衷虽为阐释经典，但有些与经义阐释关系不大，更有些甚至毫无关系。如在《毛诗正义》中，孔颖达于《周南·关雎》篇末，为“章句”一词作了两千余字的长疏，论及篇、章、句、字的性质和作用、章法、句法以及虚字、用韵等问题，是纯粹的文章学研究[①]。又成伯玙《毛诗指说》中有《文体篇》，研究内容及方法也与此疏相似。四库馆臣评此书云：“凡三百篇中句法之长短，篇章之多寡，措辞之异同，用字之体例，皆胪举而详之，颇似刘氏《文心雕龙》之体，盖说经之余论也。”[②]所谓“颇似刘氏《文心雕龙》之体”，正精辟点出了其文章学性质。这种以文章学方法来研究、阐释儒家经典的做法，固然会促进文章之学的兴盛，在经学史上却是一种变异，曾引起后人非议。如俞樾《九九销夏录》卷三《以后世文法读经》一节说：

> 唐成伯玙《毛诗指说》凡四篇，其四曰“文体”，凡诗中句法、字法、章法，皆评论之，似非诂经之体。有明一代，风尚纤佻，盛行此派。嘉靖间，戴君恩著《读风臆评》，取《国风》诸篇加以评语，于文章妙处用密圈、密点，则真以后世文法读之矣。然止有《国风》，不及《雅》、《颂》。万时华著《诗经偶笺》，其序曰：“谢太傅尝问诸从，《毛诗》何句最佳，遏以‘杨柳依依’对。公所赏乃在‘吁谟定命，远猷辰告’。谭友夏亦言‘读《诗》不能使《国风》与《雅》、《颂》同趣，终是读书者之病’”。是所见较戴为高矣。然究是读经魔道。明凌蒙初著《言诗翼》一书，采徐光启、陆化熙、魏浣初、沈守正、锺惺、唐汝谔六家之评，以句法、字法、章法论《三百篇》，加以圈点，明季说《诗》陋习略见于此。明林兆珂有《考工述注》二卷，于《记》文皆旁加圈点，缀以评语。郭正域有《批点考工记》一卷，体例相同。孙鑛评经史以下四十二种，今所存者《诗》四卷、《书》六卷、《礼记》六卷，各有圈点评语。锺惺《周文归》二十卷，删节《三礼》、《三传》、《家语》、《国语》、《逸周书》、《楚辞》，以时文法评点之。国朝王澍《大学》、《中庸》皆有圈点本。蒋家驹《尚书义疏》于经文亦有圈点，皆明以来陋习。世所传苏洵批《孟子》，谢枋得批《檀弓》二书，实皆伪书，古人无是也[③]。

明代盛行的圈点之风，本因指导举子写作时文以应付科考而起。余波所及，竟至于以字法、句法、章法来圈点一切经、史著作。对此俞樾颇为反感，斥之为陋习，乃“读经魔道”。从引文不难看出，他是把《毛诗指说》视为明代陋习的始作俑者的。其实，唐代经学普遍注重以“文势”解经，在经典阐释中渗入文章之学，这种学术风气是《毛诗指说》得以产生的丰厚土壤。只不过《毛诗指说》以专著出现，更为引人注目，也更易遭人诟病而已。

综上所述，唐代经学对文章学的影响是多方面的。从宏观上看，经学是唐代文章变革的思想武器，特别是古文运动关于文章性质、功用、语体特征、审美旨趣以及作家修养等的探讨，无不深深打上经学烙印，不仅扭转了六朝以来的骈俪文风，更为后世文章学理论开无数

---

① 详参吴承学、何诗海《从章句之学到文章之学》，《文学评论》2008 年第 5 期。
② 纪昀：《四库全书总目》，北京：中华书局，1965 年，第 121 页。
③ 俞樾：《九九销夏录》，北京：中华书局，1995 年，第 26 页。

法门。从微观上看，《五经正义》等著作中关于先秦文体研究以及对文势的探讨，本身就是唐代文章学研究的宝贵成果，也是唐代文学批评研究的重要史料来源。唐代经学与文章之学的密切关系，值得引起学界更多的关注。

北宋翰林学士与诗史演进

山东师范大学文学院　陈元锋

摘　要: 北宋翰林学士是一个独特的政治与文学群体。翰林学士以文章进身，为文学之极选，他们以词命为职，专翰墨之任，承担了侍从顾问的政治职能和斯文传承的文化角色，并以其政治品格与道德文章成为引领一时风尚的士林表率和文坛宗师。翰林学士主持风雅，他们的交替代谢构成北宋诗史演进中的人物谱系。翰林学士人格范型的转换，最终实现了士风与诗风、品节与气格的鎔接，促进了宋代诗格的创立嬗变。

关键词: 北宋　翰林学士　词臣　诗史　诗格

宋代翰林学士做为接近宸颜、密迩禁庭的高级词臣，构成独特的政治与文学群体。周必大《跋江权卿所藏诸家帖》曰:“国朝两制，极天下之选，文章名世者率居此官。”[①]翰林学士是那些以文章进身的士大夫的最佳从政方式与理想的文化角色，体现了职官制度与文学的切近关系。那些以气节、道德、学术与文章著称的词臣多成为士林领袖与文坛宗师，不仅名重一时，而且流风余韵传播不衰。翰林学士的隆替进退，构成宋代文学演进中斯文传承的人物谱系。翰林学士群体构成的人格范型，则促进了宋诗“诗格”的确立与演变。

一　翰林学士的角色意识与文化心态

宋王朝崇儒右文，使得文人地位空前提高，而翰林学士尤为文士之极选。朝廷十分重视内外制词臣的任命，宋太宗甚至感叹说:“学士之职，清切贵重，非他官可比，朕常恨不得为之。”[②]确乎是异乎寻常的赞誉。曾任翰林学士的钱惟演也说:“人间之官，无贵于学士，虽贵极三旌，有所不迨。”[③]在“文明天子重词臣”[④]的时代气氛下，职亲地近、“清切贵重”成为宋代翰林学士一种普遍的角色意识和文化心态。

翰林学士被赋予政治与文学的双重身份。以文章进身，既是荣遇，更是责任，田锡《代书呈苏易简学士，希宠和见寄，以便题之于郡斋也》:“金殿尝闻金口言，词官近职是神仙。三年偶忝西垣职，致身似得文章力。感激思酬圣主恩，危言所以难缄默。出入金门与玉堂，屡因狂直拜封章。”[⑤]翰林学士除了为天子代言，典掌诰命外，还是为皇帝提供政事参议和知

[①] 周必大《文忠集》卷一七，影印文渊阁四库全书本。
[②] 《续资治通鉴长编》(以下简称《长编》)卷三四“淳化四年四月丙午”条，中华书局 1992 年版，第 749 页。
[③] 钱惟演《金坡遗事·序》，章如愚《群书考索续集》卷三四引，影印文渊阁四库全书本。
[④] 王著《禁林燕会之什》，洪遵编《翰苑群书》卷七，影印文渊阁四库全书本。
[⑤] 田锡《咸平集》卷二 0，影印文渊阁四库全书本。

识咨询的顾问，故有“天子私人”之称。司马光则将两制词臣与两府、台谏等官并称为“腹心耳目股肱之臣。”[①]翰林学士在政治生活中的地位使他们的参政意识更加强烈而自觉，举凡财政、国防、教育、吏治、礼制等政治问题，莫不在其论奏献纳的范围。宋徽宗《宫词》曰：“资善堂中几席开，词臣都是栋梁材。专求近密同参辅，皇嗣初看听读来。”[②]翰林学士亦常兼任经筵官即侍读、侍讲学士，是皇帝及皇太子的文化导师与政治辅弼，徽宗称其为“栋梁材”，是极高的崇奖。

举例来说。王安石在任两制词臣时就获得了宋神宗的信任，神宗曾说：“自卿在翰林，始得闻道德之说，心稍开悟，卿，朕师臣也。”[③]“朕自知制诰知卿，属以天下事。”[④]“师臣”乃帝王之师，可见寄托之重，非单纯草诏可比。王安石也对神宗说：“学士虽容有非其人，然以道德事陛下，以论思为职事。”[⑤]又李復《上延帅沈内翰（括）》其二：“荣路回翔简帝表，坐烦谈笑静西戎。金銮学士承新诏，乌垒将军有古风。关塞星烽葱岭远，尘沙毳幕贺兰空。平时未便知颇牧，今日亲逢出禁中。”[⑥]沈括博学多才，于天文地理、朝廷典章、钱粮贸易无所不通。熙宁八年（1075）三月沈括以右正言、知制诰假翰林侍读学士为回谢辽国使，“还，在道图其山川险易迂直、风俗之淳庬、人情之向背，为《使契丹图》上之，拜翰林学士，权三司使。”[⑦]元丰三年（1080）知延州，加鄜延路经略安抚使，故李复诗将沈括比为名将廉颇、李牧，称赞他的军事才略。被称为“禁中颇、牧”的翰林学士不仅沈括，谢维新《古今合璧事类备要后集》卷二二“翰苑门”载：“李文定公廸在真宗时为学士，上问：‘陕西兵几何？’对曰：‘臣向在本道，以小册书兵马粮草之数，以备调发，今犹置佩囊中。’帝令探取之，目黄门取纸笔令具疏。帝曰：‘不意颇、牧复在吾禁中。’”事实上，宋代由翰林学士升任两府（中书门下与枢密院）者亦有较高的比例。《群书考索续集》卷三四统计：“尝即宋朝记录考之，自建隆至熙宁在翰苑者一百八人，而入端揆者二十一；自建炎至淳熙在翰苑者七十六，而入端揆者凡八。祖宗之法，两府阙人，取之两制，其选何如哉！”苏轼称翰林学士“非徒翰墨之选，乃是将相之储”[⑧]，可见“栋梁才”之说并非虚誉。

翰林学士又是宋廷重要的文化角色。周必大《乞宫观第二札子》曰：“本朝故事，内制学士多是十有余年，未尝轻为去就，自可优游侍从，展尽底蕴，极书生之荣愿。”[⑨]翰林学士任职时间相对较长，最长者如宋白长达二十年，王珪长达十四年。一般而言，他们正处于人生的壮盛之年和仕途的上升阶段，翰林学士职位深严而清优，较少冗杂吏事烦扰，因此得以专文史之任，侍从顾问，精心述作，充分展示自身的才学和智慧，博得帝王的眷顾赏识。“展尽底蕴”、“书生荣愿”八字，道尽宋代翰林学士的文化心理。

[①] 《续资治通鉴长编拾补》卷二“治平四年八月甲辰”条，中华书局 2004 年版，第 46 页。
[②] 《全宋诗》卷一四九三，北京大学出版社 1998 年版，第 26 册，第 17056 页。
[③] 《长编》卷二三三“熙宁五年五月甲午”条，第 5661 页。
[④] 《长编》卷二三四“熙宁五年六月辛未”条，第 5684 页。
[⑤] 《长编》卷二三九“熙宁五年十月壬辰”条，第 5812 页。
[⑥] 李复《潏水集》卷一四，影印文渊阁四库全书本。
[⑦] 《资治通鉴后编》卷八二，影印文渊阁四库全书本。
[⑧] 苏轼《谢宣召入院状》，《苏轼文集》卷二三，中华书局 1986 年版，第 665 页。
[⑨] 周必大《文忠集》卷一二四。

翰林学士以道德、学术与词章为当代推重，为后世垂范，如王禹偁、杨亿、欧阳修、王安石、苏轼等人，他们虽在翰苑时间长短不同，但都以政治气节与翰墨文章成为士林表率和翰苑楷模。王禹偁为“翰苑名儒”，太宗称“王某文章独步当代”[①]；欧阳修称“杨文公亿以文章擅天下”，“一代之文豪”[②]；欧阳修被称为“文章道义天下宗师”[③]。他们尤以立朝气节和政治操守著称。苏轼《次韵王滁州见寄》诗云：“君看永叔与元之，坎轲一生遭口语。两翁当年鬓未丝，玉堂挥翰手如飞。教得滁人解吟咏，至今里巷嘲轻肥。……丈夫自重贵难售，两翁今与青山久。后来太守更风流，要伴前人作诗瘦。我倦承明苦求出，到处遗踪寻六一。凭君试与问琅邪，许我来游莫难色。”[④]王禹偁于至道元年（995）为翰林学士，因上疏言事得罪出知滁州，欧阳修知滁在任翰林学士前，他们在玉堂时正值壮年，文采飞扬，立朝刚直；他们在贬所滁州播下了诗歌的种子，留下了文章政事的流风遗韵和学士风采，为苏轼追踪景仰。

推引士类、荐举贤能也体现了翰林学士的文化角色。如杨亿“当时文士咸赖其品题”；“喜诲诱后进，赖以成名者甚众”[⑤]。《曲洧旧闻》卷三载：“欧公下士，近世无比。……公任翰林学士，尝有空头门状数十纸随身。或见贤士大夫称道人物，必问其所居，书填门状，先往见之。果如所言，则便以延誉，未尝以位貌骄人也。”仁宗朝人物之盛，翰学欧公称首，与他承担的这一角色有极大关系。

二　翰林学士与诗酒雅集

宋代朝廷对翰林学士的选任，按制度依循进士、馆职、中书舍人的途径逐级考试拔擢进入学士院，而翰林学士即主持其中两项重要考试：礼部举子与馆职召试。翰林学士由此以“座主”的身份与当代文学才俊与未来的政治精英建立起极为密切的交游和结盟关系。他们诲诱后进，品题人物，主持风雅，不论身居翰苑，还是升降迁谪，都以其文学色彩浓厚的文臣身份和政治地位，成为诗人追随唱和的中心，形成若干诗人群，影响一时风尚。

帝王赏花钓鱼、临幸太学或馆阁等宫廷游宴活动，君臣唱和是例行节目，两制词臣均是各类宫廷诗会不可缺席的作手。周彦质《宫词》一百首之七：“圣主词源涌巨澜，恤民手诏月常颁。一回传出惊新丽，多少词臣愧汗颜。”[⑥]田锡《进瑞雪歌》：“宣令不醉不得归，席上仍令各赋诗。诗成封进同奏谢，御制歌行竞传写。拜舞欢呼感圣明，千年遭遇作门生。微臣忝幸在两制，得以歌诗乐太平。”[⑦]梁焘《驾幸太学》：“原庙亲持十月觞，天回宝辇款虞庠。……太平重见清风颂，嘉句飞传到玉堂。”[⑧]词臣应制奉和，恭维御制，歌咏升平，感戴

[①] 王辟之《渑水燕谈录》卷七，中华书局 1981 年版，第 84、89 页。
[②] 欧阳修《归田录》卷一，中华书局 1981 年版，第 6、16 页。
[③]《渑水燕谈录》卷七，第 91 页。
[④]《苏轼诗集》卷三四，中华书局 1982 年版，第 1833 页。
[⑤]《长编》卷七八“大中祥符五年九月癸巳”条，卷九六“天禧四年十二月丁丑”条，第 1789、2227 页。
[⑥]《全宋诗》卷九七六，第 17 册，第 11297 页。
[⑦] 田锡《咸平集》卷二 0。
[⑧]《全宋诗》卷七四七，第 13 册，第 8693 页。

圣德，尤以太宗、真宗、仁宗及徽宗数朝为盛，构成其时以宫廷台阁为中心的文学景观。

京城作为政治与文化中心，官员与文士间的交往酬唱频繁，翰林学士通常是那些规格较高的诗会“主席”。

朝廷官员外任，例由翰林学士主持，百官饯送酬赠。例如苏颂熙宁中出知杭州，翰林学士杨绘作为“主席”，于佛寺祖饯，分韵赋诗。苏颂作《某忝命守余杭，杨元素内翰洎两禁诸公出祖佛寺，席上探韵赋诗以宠其行，某亦分得留字（时李承之待制帅延安）》云：“内阁临边贵，銮坡主席优。赋诗嘉赵孟，载酒饯韩侯。何幸江城守，容陪禁序游。”[①]祖无择嘉祐四年（1059）出知陕府，翰林学士欧阳修、吴奎与刘敞、范镇、江休复、梅尧臣诸人饮饯送行。欧阳修作《送龙学赴陕府酌饮赠别》，祖无择次韵曰：“前日西行别翰林，为我开尊饮之酒。高冠满坐皆贤豪，谈笑喧呼时各有。”吴奎和诗曰：“陕郡太守来告别，翰林主人为置酒。急唤寻常诗酒伴，要夸此会为难有。席间骋辩何快哉，恰似纵丸临坂走。诙谐往往笑绝倒，同异时时瞋掉手。”江休复和诗曰：“西掖门外驻征轩，修书院中倾别酒。诸公磊落方具来，顾我衰迟亦何有。祖侯衔使才北归，亟请甘棠复西走。函关候吏齐引领，翰林主人惜分手。高谈抵掌华屋头，赋咏题诗乐难朽。”[②]欧阳修作为主持诗会的“翰林主人”，首倡起韵，两制与馆阁著名文士次韵相和，谐谑谈笑，兴会淋漓，各逞所能。值得注意的是，每首和诗都着意强调“翰林主人”的身份，显示了宋人推尊翰林学士的自觉文化意识和诗意传统。

宋代以翰林学士为内制，中书舍人知制诰为外制，通称两制。两制是对掌诏诰的词臣，均是以文章进身的文学之选。其迁授途径，“祖宗时，内外制官无不自三馆出。”[③]两制、三馆为文士荟萃之地，且有道义僚友之交，故唱和尤多，为首者仍是地位与声望尊崇、为天下文士之冠的“翰林主人”。

杨亿《广平公唱和集序》系为宋白所作。文章开篇说：“君臣唱和，赓载而成文；公卿宴集，答赋而为礼。废之久矣，行之实难。非多士之盈庭，将斯文之坠地。”然后称颂宋白：“有若翰林主人大宗伯广平公，以才识兼茂治行第一登金门，上玉堂，发挥帝谟，润色大业，自太平兴国迄于咸平，凡岁星再周于天矣，而望实益峻，体貌弥笃。入奏武帐，天子冠而后见；退食温室，家人问而不言。挺山甫之将明，推安世之慎密。作文章盟主，实朝廷宗工。天其或者殆以公为儒林之木铎也。而视草之暇，含毫靡倦，形于风什，传于僚友，同声相应，发言成章，乃至文昌正卿，宥密元老，蓬丘之长，兰台之英，争奇逞妍，更赋迭咏，铺锦列绣，刻羽引商，烂然成编，观者皆耸。”[④]宋白于太平兴国八年至淳化二年（983-991）为翰学，至道元年至景德二年（995-1005）复拜承旨，前后长达二十年。《东都事略》卷三八载：“典贡举，得苏易简、王禹偁、田锡、李宗谔、胡旦，时谓之得人。”苏易简、王禹偁、李宗谔后皆任翰林学士，田锡、胡旦亦为名臣，他们也多系宋初“白体”诗的代表人物。宋白为翰长即长达十一年，并曾两知知贡举，故称为“翰林主人大宗伯”，是最有资格的“文章

[①] 《苏魏公文集》卷九，中华书局 1988 年版，第 108 页。
[②] 均见祖无择《祖龙学文集》卷五，影印文渊阁四库全书本。
[③] 周必大《玉堂杂记》卷下，影印文渊阁四库全书本。
[④] 杨亿《武夷新集》卷七，影印文渊阁四库全书本。

盟主”、“儒林之木铎”。他在视草之暇，与枢府宰臣（“文昌正卿，宥密元老”）及馆殿学士（“蓬丘之长，兰台之英”）赋咏唱酬，编成唱和集七卷，由此可见宋初两制唱和风气之盛。“白体”的流行，显然也与翰林学士宋白的盟主作用密不可分。

太宗朝内外制唱和的盛况还可以田锡为例。田锡曾于太平兴国八年（983）授知制诰即中书舍人，端拱二年（989）因忤宰相出知陈州，但他即使在贬所期间，仍与京城两制保持密切联系，诗简相酬，遥相问讯。《赠别琅邪评事兼寄两制旧友》诗云：“去年罢直西掖垣，君亦醴泉方解官。关中路遥宛丘道，不远千里来相看。我参淮阳知郡事，郡斋喜闻嘉客至。槐花黄时初到来，菊花开时言欲回。……淮阳郡吏若早替，帝乡即有相见期。两制交朋若相问，为我勤勤多谢之。”《代书呈苏易简学士，希宠和见寄，以便题之于郡斋也》叙说淮阳又逢寒食，独酌不欢，孤怀无绪，因念同为蜀人的苏易简正值盛年，仕宦清贵，复忆京城“十八学士相念否，应笑骨凡格且卑。地仙敢言谪仙宦，海槎却有上天时。陈州去京地不远，莫惜音书来慰勉。若得工夫可作歌，歌中言语不厌多。毕三情旨颇似我，向二宋四及李大，请与副阁王舍人，呈以此歌希唱和。（自注：“毕相士安、向相敏中、宋给事湜、李相沆、副阁王禹偁。”）”这是投往京城诗歌沙龙的诗简，从宰相、词臣、馆职，不分官职尊卑，急切地邀其唱和寄赠，既是精神慰勉，也是诗艺切磋。诗笺往返，有言必酬，《酬宋湜、贾黄中二学士菊花之什兼呈诸厅学士》即是酬和京城翰林学士等人赏菊之作：“靖节先生曾赏菊，东篱有霜花正开。翰林主人共赏菊，北门吟咏有余才。一唱再和才力健，兼金酬以瑛琼瑰。善歌使人继其志，远寄淮阳知郡吏。淮阳郡中方燕居，跪读重缄尺素书。中有五章章八句，复有二章同一处。五章千叶菊花词，一章副翰学士诗，一章酬和季左司。人前再读与三复，人从日边初到时。敛手先问诸学士，骇目乍窥文字奇。两制别来今已久，朝寄宛丘权太守。眼底唯嫌簿领繁，耳冷不闻骚雅言。重阳锡宴不得与，湛露空思奉至尊。忽捧新诗若为意，闻诗胜得千金赐。受知益感恩顾深，吟赏请言清丽致。”[①]京城两制诸人“一唱再和”，并远寄淮阳旧僚，足胜千金之赐，堪慰寂寞。远在贬所，尚且汲汲于参与京城台阁臣僚的唱和酬赠，更遑论身处翰苑词掖的两制词臣。

仁宗嘉祐间两制词臣最称得人，其间以欧阳修为中心，吴奎、胡宿、赵概、韩绛、王珪、范镇、蔡襄、刘敞等内外制词臣与馆阁学士等，因宿直、游宴、试士、休假等机缘而雅集文会，寄赠酬唱，文采风流更盛于前代。

欧阳修《夜宿中书东阁》回忆说：“翰林平日接群公，文酒相欢慰病翁。……今夜静听丹禁漏，尚疑身在玉堂中。”[②]他在翰苑七年，从容翰墨，与群贤接引酬答颇多。《答王内翰（珪）、范舍人（镇）》诗云：“相从一笑欢无厌，屡获新篇喜可涯。自昔居前诮穅秕，幸容相倚愧蒹葭。白麻诏令追三代，青史文章自一家。我亦谏垣新忝命，君恩未报发先华。（自注：“禹玉新除学士，景仁新兼修撰。”）”[③]《和武平（胡宿）学士岁晚禁直书怀五言二十韵》：“多病淹残岁，初寒卧直庐。朝廷务清静，铃索少文书。向学今为盛，优贤古莫如。靓深严禁署，闲

① 以上数诗均见田锡《咸平集》卷二 0。
② 《欧阳修全集》卷十三，中华书局 2001 年版，第 226 页。
③ 《欧阳修全集》卷十二，第 208 页。

宴乐群居。赐马联金络，清尘侍玉舆。讨论三代盛，献纳万机余。号令存宽大，文章复古初。笑谈挥翰墨，俄顷列琼琚。夜漏销宫烛，春晖上玉除。歌诗唐李杜，言语汉严徐。”[①]两诗反映了嘉祐承平时期在右学崇儒背景下，翰苑中讨论三代文章、推崇李杜歌诗的复古革新风尚，具体展示了一代词臣的学术追求与文学理想。

梅尧臣嘉祐中为国子监及尚书都官员外郎，颇为清冷寂寞，但两制词臣与其过从甚多。梅尧臣此期屡有“见访”、“见过”诗，如《高车再过谢永叔内翰》、《永叔内翰见访》、《永叔内翰见过》、《韩子华内翰见过》等，记录了他与翰苑词臣的文学交往和深挚友谊。《七夕永叔内翰遗郑州新酒，言值内直不暇相邀》：“俗意愿添巧，古心思变淳。予穷少陵老，公似谪仙人。独对金鸾月，宫词付小臣。”[②]以李杜比拟二人之关系及彼此之境遇。欧阳修《答圣俞》云：“玉堂官闲无事业，亲旧幸可从其私。与翁老矣会有几，当弃百事勤追随。”[③]对梅尧臣推尊之至，犹胜韩愈之于孟郊。

韩维嘉祐中由欧阳修荐为史馆检讨，与欧公和诗亦多，抒写了两制三馆之诗酒文史之乐。《和永叔小饮怀同州江十学士（休复）》：“翰林文章伯，好古名一世。家无金璧储，所宝书与器。北堂冬日明，有朋联骑至。……兴来辄长歌，欢至遂沉醉。颜饥足箪瓢，韩饮尚文字。乃知同可乐，不必钟鼓贵。温温江冯翊，兹理久所诣。赋诗多雅言，嗜酒见淳气。”[④]翰林学士为当代文章宗师，博雅好古，馆阁学士追陪唱和，放歌纵饮，颇得韩门“文字饮”之浩然情怀（“文字饮”见韩愈《醉赠张秘书》诗）。《和子华兄同永叔饮三班官舍兼约明日饮永叔家》：“视草名臣润色才，玉墀晨退共徘徊。朝廷无事文书省，台阁相欢笑语开。少厌赓酬停落笔，旋寻歌舞约衔杯。广文主簿官闲冷，不是诗情岂合来。”[⑤]学士、学官、馆职，职事清闲时诗酒歌舞，使人感受到围绕翰林学士欧阳修那种平等纯粹的交游关系和热烈浓厚的文学气氛。

随着苏轼元祐元年（1086）入主翰苑，以苏轼为中心，两制三馆唱和在嘉祐之后再现高潮。南宋魏了翁曾在《再辞免除权工部侍郎奏状》中奏称：“元祐宰执、侍从、台谏、经筵、翰苑皆极天下选，今当以此为法。”[⑥]又说：“哲宗践祚，崇庆垂帘，振而新之，则大小胥奋。于是司马光、文彦博、吕公著在相位，吕大防、韩维、刘挚、范纯仁在政府，鲜于侁、苏辙、孙觉、梁焘、范祖禹、朱光庭、傅尧俞、吕陶为台谏，苏轼在翰苑，范百禄、曾肇、刘攽、苏辙在词掖，而经筵讲读官则傅尧俞、韩维、范祖禹、赵彦若，崇政殿说书则程颐，召而不至则范镇也，史官则陆佃、曾肇、朱光庭、黄庭坚，自余此类不可殚纪。然而所谓元祐诸贤之盛，则非借才于异代也，有作新观感之实德，有丁宁恻隐之真意，故数月之间精采颇异乃尔。虽然此特元祐初年也，七八年间大抵若此。”[⑦]从其所开列的一长串名单，足以使人感叹元祐人才之“极天下选”，“精彩颇异乃尔”！大批重量级的文化精英集中涌现，共同造就了

[①] 《欧阳修全集》卷一三，第 222 页。
[②] 《梅尧臣集编年校注》卷五四，上海古籍出版社 2006 年版，第 962 页。
[③] 《欧阳修全集》卷六，第 96 页。
[④] 韩维《南阳集》卷四，影印文渊阁四库全书本。
[⑤] 韩维《南阳集》卷八。
[⑥] 魏了翁《重校鹤山先生大全文集》卷二四，四部丛刊本。
[⑦] 魏了翁《论除授之间公听并观如元祐用人》，《重校鹤山先生大全文集》卷一六。

元祐文化学术与文学艺术的复兴繁荣。

傅藻《东坡纪年录》载："公直玉堂，有赠送、次韵、和答之诗几数百篇。"[①]可见其在翰苑赓酬之多。此以苏轼及其周围的两次同题次韵为例，以略见其时唱和风气之盛及苏轼作为"翰林主人"的中心地位。

第一次是次韵苏轼夜直翰苑怀武昌西山旧游诗。武昌西山又名樊山，在湖北鄂城西。苏轼自叙作诗缘起云，嘉祐中邓润甫为武昌令，常游寒溪西山，作《元次山（结）洼樽铭》刻文于石上。苏轼谪居黄州时，曾往观邓润甫之墨迹。时隔不久二人即同掌诰命，元祐元年十一月，二人因召试馆职会宿玉堂，重话旧事，不免感慨系之，苏轼遂作《武昌西山诗》，并邀约时为学士承旨的邓润甫同赋。其后黄庭坚、张耒、晁补之等三十余人作了和诗。邓润甫关于武昌诗仅存《次东坡韵》四句："武昌山水诚佳哉，当年五柳亲栽培。家家开门枕江水，春风照耀桃与梅。"[②]似为次此诗之作。苏轼诗略云：

> 春江渌涨蒲萄醅，武昌官柳知谁栽。忆从樊口载春酒，步上西山寻野梅。……浪翁醉处今尚在，石臼杯饮无樽罍。尔来古意谁复嗣，公有妙语留山隈。……当时相望不可见，玉堂正对金銮开。岂知白首同夜直，卧看椽烛高花摧。江边晓梦忽惊断，铜环玉锁鸣春雷。山人帐空猿鹤怨，江湖水生鸿雁来。请公作诗寄父老，往和万壑松风哀。[③]

诗中重点追叙了当年在黄州西山游览山水，追寻唐人元结（浪翁）与邓润甫遗迹，感慨今日与邓公同直翰林。其余诸人和诗多以元结、邓润甫、苏轼三人——唐宋两令尹、当代两翰林——的仕宦行迹及诗赋文章为主线，兴发古今相接、人事今昔之感。如苏辙云："古今相望两令尹（自注："谓元结与邓君也。"），文词洒落千山隈。……**玉堂**却忆昔游处，笑问五柳应雕摧。满朝文士蚤贵达，凭陵霄汉乘风雷。入参秘殿出华省，何曾着足空山来。漂流邂逅览遗躅，耳中尚有江声哀。"[④]张耒诗："西山寂寥旧风月，百年石樽埋古埃。洗樽致酒招浪士，荒坟空余黄土堆。但传言语古味在，一勺玄酒藏山罍。邓公叹息为摩抚，重刻文字苍崖隈。……山猿涧鸟汝勿怨，天遣两公聊一来。岂如屈贾终不遇，诗赋长遗后人哀。"[⑤]

一人发唱，数十人应和，这种盛况前所未见。其原因在于，苏轼初入翰苑，即与翰林学士承旨邓润甫共同主持馆职考试，黄庭坚、张耒、晁补之、毕仲游等九人被擢为馆职，除苏门学士外，文士群集，蔚为一时之盛观。于是两位当代文坛名公、翰苑名儒先行唱和，激起馆阁诸人极大兴趣。此次唱和，以苏轼《西山诗和者三十余人，再用前韵为谢》作为尾声，与首唱不同的是，不再以自己与邓润甫为中心，而是强调"数诗往复相感发"[⑥]的唱和意义，可谓金声而玉振，曲终而奏雅。

第二次是次韵苏轼禁林锁院诏赐烛酒诗。元祐三年（1088），苏轼时任翰林学士兼侍读学士，此年十一月，同时除吕公著司空平章事，吕大防左仆射，范纯仁右仆射，哲宗亲御便

[①] 《集注分类东坡先生诗》卷首，四部丛刊本。
[②] 《全宋诗》卷六二〇，第 11 册，第 7393 页。
[③] 《苏轼诗集》卷二七，第 1458 页。
[④] 苏辙《次韵子瞻与邓圣求承旨同直翰苑怀武昌西山旧游》，《栾城集》卷一五，《苏辙集》，中华书局 1990 年版，第 287 页。
[⑤] 张耒《次韵苏公武昌西山》，《张耒集》卷一五，中华书局 1990 年版，第 262 页。
[⑥] 《苏轼诗集》卷二七，第 1460 页。

殿召见苏轼，“是夕锁院苦寒，诏赐宫烛法酒，轼一夕草三制俱毕，且饮酒赋诗，次日以诗呈同院，人皆服其精敏。”[①]苏轼作《卧病逾月，请郡不许，复直玉堂，十一月一日锁院，是日苦寒，诏赐官烛法酒，书呈同院》诗云：“微霰疏疏点玉堂，词头夜下揽衣忙。分光御烛星辰烂，拜赐宫壶雨露香。醉眼有花书字大，老人无睡漏声长。何时却逐桑榆暖，社酒寒灯乐未央。”[②]苏辙、苏颂、范祖禹、范镇、毕仲游五人次韵唱和。范镇和诗不存，毕仲游和作稍显俗套，其余和诗皆就草麻锁院与赐烛酒两事敷演，前者赞其挥翰如飞，后者则渲染翰林恩荣，均贴合词臣身份。如“铜环玉锁闭空堂，腕脱初惊笔札忙。红烛遥怜风雪暗，黄封微泻桂椒香。光明坐觉幽阴破，温暖深知覆育长。明日白麻传好语，曼声微绕殿中央。”[③]“暮召从容对浴堂，归来院吏写宣忙。郢醪独赐尊常满，龙烛初然泪有香。起草才多封卷速，把麻人众旨声长。百官班里听恩制，争诵雄文出未央。”[④]范祖禹《和子瞻禁林锁院诏赐烛酒》所写更为详尽：“晨入金华暮浴堂，声容不动笔奔忙。星间忽降龙衔耀，天上重分玉醴香。（自注：“是日早，迩英讲读退，以风寒，赐执政、讲筵官御酒。是夜，翰林又被烛酒之赐。”）欲炧寒宵宫漏永，半酣归梦蜀山长。起看绛阙银河晓，山立千官拱未央。”[⑤]可知此日祖禹作为讲筵官进讲，亦获赐御酒，而苏轼夜直翰苑，复被烛酒之赐，足为儒者之荣，范诗也写得颇有典重渊雅的馆阁气象。有趣的是，此次唱和也以原唱者苏轼作《范景仁和赐酒烛诗复次韵谢之》收尾，自注云：“时公方进新乐。”[⑥]故此篇只对范镇考定新乐表示祝贺，主角退居幕后，主题的变奏成为尾声。

盛宋文化造就了一批学者化、文官化的作家队伍，尤以两制词臣及馆阁学士为其中精萃，他们以翰林学士为中心，聚合游从，饱览图书，研讨学术，涵咏词章，揣摩声韵，构成北宋诗坛的诗人群落。其唱和次数、人员组成之多寡，影响之大小，主要取决于两个因素：一，作为盟主的翰林学士，是否具有较高的声望、地位与魅力；二，帝王的好尚与时代的文化气氛。比如太宗、真宗、仁宗均为好文之主，北宋翰苑馆阁的唱和高潮也主要发生在这三朝间。而神宗与王安石均有贬抑文学的倾向，因此熙、丰时期唱和活动明显冷落许多。

三　翰林学士与诗史人物谱系

宋人在文学创作中具有自觉的“盟主”意识与趋同精神，翰林学士则是引领风气的 “翰林文章伯”[⑦]、“金鳌文章宗”[⑧]。在北宋诗歌发展的几个重要关节，如淳化、景德、嘉祐、熙宁、元祐，都以翰林学士为其职志。因此可以说，翰林学士的交替代谢构成北宋诗歌演进

[①] 《古今事文类聚新集》卷二 0，影印文渊阁四库全书本。
[②] 《苏轼诗集》卷三十，第 1600 页。
[③] 苏辙《次韵子瞻十一月旦日锁院赐酒及烛》，《栾城集》卷一六，《苏辙集》，第 309 页。
[④] 苏颂《次韵子瞻锁院赐酒烛》，《苏魏公文集》卷一一，第 140 页。
[⑤] 《范太史集》卷二，影印文渊阁四库全书本。
[⑥] 《苏轼诗集》卷三 0，第 1617 页。
[⑦] 韩维《和永叔小饮怀同州江十学士》，《南阳集》卷四。
[⑧] 梅尧臣《永叔内翰遗李太博家新生鸭脚》，《梅尧臣集编年校注》卷二十七，第 959 页。

的“诗史人物”谱系。[①]

何恭《呈东坡》是一首值得注意的诗。何恭生平事迹不详，明李日华《六研斋笔记》卷二载此诗曰：“此诗载周密《浩然斋视听钞》，偶曝书录出之。”又曰：“王金陵学术颇僻，三经义大不满人心，而庸流朴学得藉以窃糈媒进，亦有翕然颂之者，其魁杰如三衢何恭钦圣，至作长篇献东坡，欲其推尊王氏，语甚瑰伟。东坡心不然而貌礼之。”《全宋诗》卷九四八据吕萃《视听钞》收录此诗，注引《视听钞》云：“王氏主经术，苏氏主词章，东坡在钱塘，有三衢士人何钦圣名恭，意以经为然，献长篇于东坡，欲其推尊王氏。……东坡得诗意不乐，然亦厚遇之。”所记本事略同。由此大略可知，何恭字钦圣，三衢人，此诗应作于元祐四年（1089）苏轼由翰林学士出知杭州时，是一首长达1400字的七古长篇。作者在新旧党争消长交错的敏感时期委婉而巧妙地表达了自己的“推尊王氏”的思想倾向，其主要价值是对北宋文学的发展做了阶段性的描述，列述了一幅翰林学士的人物图谱，可视为一篇北宋诗歌小史。限于篇幅，试对此诗做扼要解读。

此诗结构颇为独特，开篇逆入，直叙欧、苏之文学结盟与薪火承传。

> 昔日欧阳心独苦，搜罗天下文中虎。未逢贾马嗟谁有，昆体文章正旁午。一得眉山老翁语，始惬平生好奇古。骞腾鸾凤螭虬侣，锦绣肾肠终日吐。眉山跨马挟双龙，迤逦斜欹剑阁东。一息万里先群雄，是日鲁酒归醇醲。仁庙当朝起数公，四时阊阖来清风。眉山秉笔摩苍穹，稽首献议何雍容。是时庆历垂嘉祐，东省西垣半耆旧。一代伟人争入彀，大开黄阁咸虚受。公时脱颖眉山后，歆向机云同一奏。建安数子空鸣脰，集贤学士皆笼袖。
>
> 玉人发马下天阶，华盖星边捧诏来。天子延英不浪开，为公此日深徘徊。金吾侍侧天颜低，上列四辅前三台。相与畴咨将相材，飘然八骏先龙媒。西京应制十八九，贾董褎然为举首。此辈昂藏希世有，刘蕡又作鲛龙吼。观公举劝斯人手，玉壶破碎珠囊剖。许国诚心仍贯斗，识者谈之不容口。天公一见列诗曹，指点姮娥供兔豪。公歌数曲风刁刁，若耶溪上皆停桡。郢客掷笔不敢操，楚人往往收离骚。李杜藩墙不甚劳，太白脱却宫锦袍。……官家内相能几人，几人到此陪经纶。天语叮咛下降频，金莲烛畔窥龙鳞。日曝花砖暖绣裀，镮金佩玉何申申。姮娥唤作真麒麟，焉知韩李非前身。

欧阳修在昆体盛行之时，苦寻天下文才，汲引苏氏父子、昆仲，使汉晋的“歆向机云”同现一朝，堪称文化奇观。苏轼嘉祐中由进士及第，而后制策入三等，复应制科试，治平中入馆阁，直至元祐初为翰林学士，成为欧阳修托付斯文的继承者。确定欧、苏之间传承关系的，正是对文学的共同崇尚，故作者用较多篇幅描写了苏轼的文采斐然：“李杜藩墙不甚劳，太白脱却宫锦袍”；“焉知韩李非前身”。欧阳修曾以韩、李表达对王安石的期许：“翰林风月三千首，吏部文章二百年。”[②]但王安石却与欧公渐行渐远，后来者唯有苏轼堪当此评。李光《载酒堂》诗云：“东坡文章喧宇宙，粲如日星垂不朽。六一老人犹避路，作者纷纷皆束手。（自注：“欧公见东坡文叹曰：‘老夫当避路，放他出一头地也。’”）俊逸精神追李杜，华妙

[①] “诗史人物”系借用胡明的提法，参见胡明《关于唐诗》，《文学评论》1999年第2期。
[②] 《赠王介甫》，《欧阳修全集》卷五七，第813页。

雄豪配韩柳。”[①]以“李杜”、“韩李”、“韩柳”比拟东坡，实是宋人对文学典范与圭臬的最高称誉。

诗篇在此处顿住，转从宋初叙起。

> 我宋修文偃武初，词林翰苑新扶疏。窦仪、陶谷端何如？峨冠曳履承明庐。草昧功名尚武夫，讨论润色姑徐徐。剪夷五代尊图书，墨客稍稍跻天衢。

宋朝立国之初，崇文抑武，陶谷（建隆元年至开宝三年，960-970 在院）、窦仪（乾德元年至四年，963-966 在院）成为第一代翰林学士，其时著名者尚有李昉（建隆元年至三年，960-962 为中书舍人，开宝二年至太平兴国八年，969-983 为翰林学士）[②]。其时翰苑初创，学士员额尚少，二、三员的情况较多。随着搜罗典籍，兴复文教，遂使文学才士渐渐跻身清禁。

> 中间作者相踵武，请试从头为君数。真宗皇帝观神宇，杨亿风流玉堂处。倾金注瓦横樽俎，大笑哄堂任豪举。逡巡百尺江南楮，密扫煤烟骤如雨。

昆体的创造者杨亿（景德三年至大中祥符六年，1006-1013 在院）作为这一谱系中第二代翰苑词臣的代表，距陶、窦等人约三十年，同时在院者尚有晁迥、李宗谔等人，钱惟演、刘筠、晏殊等则稍后入院。真宗推崇文儒，翰林学士尤蒙恩遇，他们豪饮谐谑，泼墨挥毫，著述唱和，风气浮华而流荡。《长编》卷五八“景德元年十二月戊戌”条载：“寇准在澶州，每夕与知制诰杨亿痛饮，讴歌谐谑，喧哗达旦。”同书卷七六“大中祥符四年十月戊辰”条载：“寇准在中书，多召两制会饮私第，酒酣气盛，必立关苛留之，往往侵夜。”所记之事正是杨亿在两制期间，这两个细节颇可反映真宗朝两制风气，亦可觇景德诗风“流宕浮靡”（《长编》卷七一“大中祥符二年正月己已”条载真宗语）之根源。

> 六一超然又不同，陈言万纸一洗空。晋宋齐梁不待攻，两汉直抵元和中。龙骧凤举扶桑东，五采射日吞长虹。满堂玉磬谐金钟，纷然和者如笙镛。木铎可怜声独悄，一振铿然须大老。……信知风采古为多，尧舜文章焕若何。东作西成南已讹，真人更集满銮坡。

至此段一语折回主题，回应篇首，盛赞欧公。欧阳修于仁宗至和元年至嘉祐五年（1054-1060）为翰林学士，上距杨亿主盟翰苑时约为四十年。他作为执文坛牛耳的宗师，超然独立于“昆体旁午”之时，力倡复古。此时玉堂俊才云蒸，呼应唱和，共同参与和推动了朝廷一系列政治、儒学、礼乐与文风改革复古的时代风潮。

诗歌的后半部分转入对熙、丰之际王安石政事、学术、文章的揄扬。

> 巍哉孔子尊如帝，矫之孟轲天莫制。斯文未丧今何在，邹鲁邈然安可再。扬雄力寡知无奈，天禄校书真末计。江海悠悠百川逝，回首相望几千载。熙宁天子悯斯文，转展搜扬到海垠。丞相王公举趾尊，委蛇二老西来宾。咀嚼六经如八珍，补葺东鲁锄西秦。天子资之又日新，八风自转成天钧。顷从孟子驱杨墨，他日淫词又榛棘。丰镐荒凉天空

[①] 《庄简集》卷二，文渊阁四库全书本。

[②] 案《学士年表》仅载李昉建隆元年正月自起复翰林学士、屯田郎中为中书舍人，三年七月迁给事中罢。其后拜翰林学士及承旨均失载。

碧，庸孟书中几充塞。金陵为此深求直，二十年来人稍识。求之左右逢星极，内圣外王真准的。古人效学岂文辞，堂陛之间意已移。……尚从对偶音声觅，洙泗文章少平昃。解到雕虫童子识，斯人稍得扬雄力。熙宁论撰亦何惭，况把先儒众说参。举世传经作指南，辟雍泮水堆牙签。或者嚣然痛欲歼，安得诸儒口遂钳。圣主贤王实用佥，公尝一语令师严。翻思偃蹇熙宁末，苦信古书由世拙。金陵户外履成列，称衡一刺终漫灭。仿佛五经无二说，堂堂万里星中月。欲论西汉谁优劣，忽然吟蝉风脰咽。

李日华概括此诗大旨曰："此诗铺叙曲折，可谓费词。然大意不过谓欧苏辈止作得词章一路，若孔孟著述，周公礼乐，必归金陵。"全诗迤逦写来，不殚费词，对欧、苏与王安石用大篇幅对比描写，一首一尾，由诗道而儒道，看似未加轩轾，实则皮里阳秋，暗藏抑扬。

按王安石于治平四年十月至熙宁二年二月（1067-1069）为翰林学士，在学士院实际时间不到两年即入为参知政事。上段文字三次提到"熙宁"，显示了熙宁不同寻常的文化意义。作者感叹邹鲁儒风衰微，斯文已丧，而归罪于讲究平仄声律的辞赋文章，在此背景上高度赞扬"熙宁论撰"统一经学、补苴六经、改革教育的功绩，并俨然将王安石奉为从孔子、孟子到扬雄的儒学道统的继承者，正反映了王安石一贯的道统观与文学观。一，安石独尊扬雄。《杨雄三首》其一："孔孟如日月，委蛇在苍旻。光明所照耀，万物成冬春。杨子出其后，仰攀忘贱贫。"其三："子云平生人莫知，知者乃独称其辞。今尊子云者皆是，得子云心亦无几。圣贤树立自有师，人知不知无以为。俗人贱今尊贵古，子云今存谁汝数。"[①]《详定试卷》："童子常夸作赋工，暮年羞悔有扬雄。"[②]二，安石回避韩愈。《奉酬永叔见赠》："欲传道义心犹壮，强学文章力已穷。他日若能窥孟子，终身何敢望韩公。"[③]在王安石的道统谱系里，显然没有韩愈的地位。三，安石贬抑欧、苏。《长编》卷二一一载安石对神宗问说："修好有文华人，安石盖指苏轼辈。""欧阳修文章于今诚为卓越，然不知经，不识义理。"以上三种态度完整地显示了其与欧、苏之间尊经与重文、道统与文统的深刻分歧[④]，这也正是何恭此诗立论的学术语境。

王安石、司马光均卒于元祐元年，苏轼则于此年入翰苑，正值元祐更化、政治与学术纷争未已的转捩点，何恭此时呈献苏轼此诗是有着深刻意味的，他既对欧阳修与苏轼的巨大声誉与影响给予高度赞扬，同时明确宣示了维护荆公新学的文化立场，从中也不难体会作者在"后熙宁"时期的那种惶惑和焦虑，可谓用心良苦。

无独有偶，在政坛与诗坛人物交替之际，与何恭《呈东坡》诗相映成趣的是，苏轼派对欧阳修、苏轼与王安石作出的总结性的评议。如毛滂《上苏内翰书》曰："本朝以文章耸动搢绅之伍者，天下最知有欧阳文忠公，中间先生父子兄弟，怀才抱道，吐秀发奇，又相鸣于翰墨之囿，如长江大河浩无畔岸，崇岩峭壁万仞崛起，此天下所以目骇耳回而披靡于下风也。……熙宁间作新斯文，而丞相以经术文章为一代之儒宗，天下始知有王氏学，灏灏乎其

---

① 《临川先生文集》卷三八，四部丛刊本。

② 《临川先生文集》卷一八。

③ 《临川文集》卷二二。

④ 苏轼在《六一居士集叙》中所列述的道统是：孔子、孟子、韩愈、欧阳修，而韩、欧二人都是儒学复兴的重要人物兼古文大家。参见马东瑶《苏门六君子研究》，北京大学出版社 2005 年版，第 120 页。

犹海也。其执经下座，抠衣受业者，如百川归之海。于是百家之言陈弊腐烂，学士大夫见必呕而唾之。呜呼！一旦取覆酱瓿矣！当时历金门、上玉堂、纡青拖紫、朱丹其毂者，一出王氏之学而已。”[①]陈师道《赠二苏公》曰：“岷峨之山中巴江，桂椒柟栌枫柞樟。青金黄玉丹砂良，兽皮鸟羽不足当。异人间出骇四方，严王陈李司马扬。一翁二季对相望，奇宝横道骥服箱。谁其识者有欧阳，大科异等固其常。小却盛之白玉堂，典谟雅颂用所长。度越周汉登虞唐，千载之下有素王。平陈郑毛视荒荒，后生不作诸老亡。文体变化未可量，万口一律如吃羌。……天高地下日月光，授公以柄扶病伤。士如稻苗待公秧，临流不度公为航。如大医王治膏肓，外证已解中尚强。探囊一试黄昏汤，一洗千年新学肠。”[②]

应当说，毛滂与陈师道尊欧苏而贬王氏虽不排除一边倒的门派之见，但也反映了北宋文学发展的基本事实和趋向。欧、苏两人的名字确是经常被作为嘉祐与元祐时期相继主持翰苑的两代诗坛盟主联系在一起的。晁说之《题六一、东坡像》：“座右铭何有，丹青得若人。东坡禅客衲，六一醉人巾。先后文章伯，安然社稷臣。”[③]潘大临《哭东坡》：“公与文忠总遇谗，谗人有口直须缄。声名百世谁常在，公与文忠北斗南。”[④]欧、苏风范，耸动天下，道德如此，文章亦然。

整个北宋时期，堪称“诗史人物”的翰林学士当属王禹偁、杨亿、欧阳修、苏轼乃至王安石等人，他们各领一时风骚，只不过在大家巨匠的光辉下，多数翰林中人只能成为陪衬和点缀。围绕上述人物特别是欧、苏、王的文学评价，集中反映了北宋诗歌发展演变的复杂背景和曲折历程，勾画了北宋诗歌转型期的诗学分野。

四　翰林学士与诗格创立

“诗格”或简称“格”，亦可称“气格”、“格力”。宋诗重“格”，它是宋人普遍崇尚气节、品格的产物。“诗格”是世风、士风与诗风相融会，以诗人的学养、品格、情怀、精神为底蕴而形之于笔端的特定审美境界和艺术风貌。宋代翰林学士的人格类型——个人魅力、政治品格以及学术追求等——对“诗格”的创立是不可缺少的关键，只是在人格与诗格之间，还需要提供一个恰当的交接点。

如前文所述，北宋翰林学士以政治气节著称者代不乏人。前期如王禹偁、杨亿均以政治品格劲直的词臣为后世称颂，苏轼赞王禹偁“翰林王公元之以雄文直道独立当世”[⑤]；真德秀评杨亿：“当咸平、景德间，公之文章擅天下，然使其所立独以词翰名，则亦不过与骚人墨客角逐争后先尔，惟其清忠大节，凛凛弗渝，不义富贵，视犹涕唾，此所以屹然为世之郛郭也欤！”[⑥]

[①] 毛滂《东堂集》卷六，文渊阁四库全书本。
[②] 《后山集》卷三，文渊阁四库全书本。
[③] 《景迂生集》卷九，影印文渊阁四库全书本。
[④] 吕本中《紫薇诗话》，何文焕辑《历代诗话》本，中华书局 1981 年版，第 374 页。
[⑤] 《王元之画像赞》，《苏轼文集》卷二一，第 603 页。
[⑥] 《杨文公书玉溪生诗》，《西山文集》卷三四，四部丛刊本。

但太宗、真宗两朝词臣的创作整体上并没有充分地表现出应有的骨力。在以翰苑馆阁为中心的创作环境里，词臣大多沉浸在优宠清贵的意识里，作品普遍带有浓重的“馆阁气”、“富贵气”。在寻求改变的过程中，他们提出了“雅正”与“典雅”的文学理想。王禹偁《还韦度支韶程集》云：“皇宋声诗归雅正。”[①]魏野《送紫微孙舍人赴镇长安》云：“红药宜吟雅正声。”[②]刘克庄认为：“首变诗格者，文公也。”[③]杨亿所变诗格，一方面是以其典丽富赡矫正五代以来的“芜鄙之气”[④]和白体的浅俗容易，另一方面则是进一步确立了以典雅为特征的馆阁翰苑“体格”。大中祥符三年（1010）真宗曾表示：“今文章体格，与近代不同。馆阁中颇勤职业，每览歌颂，皆以典雅相尚。”[⑤]而在此前的祥符二年（1009），真宗针对杨亿等人唱和《宣曲诗》词涉浮靡，下《浮艳诏》明令戒敕[⑥]；此后的祥符八年（1015）真宗称赞杨亿：“文章有贞元、元和风格，自亿始也。”[⑦]正反对照，可看出真宗朝宫廷台阁对“典雅”风格的大力提倡。

总得看来，作为翰林学士的王禹偁与杨亿均堪称“雅正”与“典雅”诗风的代表。但不论白体还是昆体，都因步趋唐人而缺少创变，显出先天的萎弱苍白，未能构成足以自立的诗格。个别翰林学士的特立独行与度越时流并不足以改变整个诗坛走向，新的人格也并不能直接转化为诗格。故苏轼说：“近世士大夫，文章华靡者莫如杨亿，使杨亿尚在，则忠清鲠亮之士也，岂得以华靡少之？”[⑧]颇可说明杨亿等人创作中名节、人格与诗格的脱节和偏差。新型人格与新的诗格之间的鎔接并非旦夕可就，正如日本学者副岛一郎所论，风靡一世的西昆体并非与新型人格相适应的表现方式，原因在于：“新型人格的诞生也不可能打破文学的成规。在诗文的成规、传统有着支配力量的社会中，只有遵循这种成规才能成为这一社会的一分子，才能与这一社会中的其他成员互相沟通交流。如寇准以豪放耿直闻名，但他的诗作却‘含思凄婉’，有晚唐之风。”[⑨]

在诗史演进的关键阶段，仍然是翰林学士——欧阳修作为诗史人物担当了扭转时风的使命。苏轼《六一居士集叙》称誉欧阳修：“欧阳子，今之韩愈也。宋兴七十余年，民不知兵，富而教之。至天圣、景祐极矣，而斯文终有愧于古，士亦因陋守旧，论卑而气弱。自欧阳子出，天下争自濯磨，以通经学古为高，以救时行道为贤，以犯颜纳谏为忠，长育成就，至嘉祐末，号称多士。欧阳子之功为多。”[⑩]天圣经庆历至嘉祐（1023-1043）恰好四十年，正是一代人才“长育成就”的时间单元。欧阳修（1007-1072）为天下士子树立了新型的为学、为政、为臣之道，从而彻底改变了那种“论卑而气弱”的局面，振起士风，拯救“斯文”。王安石（1021-1086）、司马光（1019-1086）正是这一文化复兴时代造就的杰出人才，他们

[①] 《小畜集》卷十，四部丛刊本。
[②] 《全宋诗》卷八一，第 2 册，第 919 页。
[③] 《后村诗话后集》卷一，中华书局 1983 年版，第 57 页。
[④] 田况《儒林公议》，影印文渊阁四库全书本。
[⑤] 《长编》卷七三“大中祥符三年五月丁未”条，第 1673 页。
[⑥] 《长编》卷七一“大中祥符二年正月已己”条，第 1589 页。
[⑦] 《隆平集》卷一三，文渊阁四库全书本。
[⑧] 《议学校贡举状》，《苏轼文集》卷二五，第 724 页。
[⑨] 副岛一郎《宋初的古文和士风》，收入《气与士风》，上海古籍出版社 2005 年版，第 176 页。
[⑩] 《苏轼文集》卷一 0，第 316 页。

成为熙、丰时期的翰苑与政坛名臣。他们与欧阳修一样，都经过政事的丰富历练，参与了重要的政治变革，推动了复兴儒学与古文运动，共同构成了不同于北宋前期翰林学士的人格范型。第一，从道德层面看，他们具有奋励为天下事的政治热情和不恤得失、磊落坦荡的政治名节。第二，从知识结构看，他们在经学、史学、哲学、文艺等诸多领域都有很高的造诣，有高水平的著述，堪当文史之任。第三，在文学领域，他们诗文兼擅，既长于四六诏诰文，更改造了儒学的载体——古文。总之，他们是政事、学术与文学兼通，官员、学者与作家合一，多才多能的新型人才类型，而“非如唐诸子号诗人者僻固而狭陋”[①]，“作诗之外他无所知”[②]。于是，名节与诗格、思想与形式、哲理与诗情、“学”与“文”首度实现了历史性的交汇。事业充实，精神涵蓄，光华外溢，发之于诗，遂使宋诗获得独立的品质，诗格翕然丕变。

欧阳修为北宋诗格带来的是雄健之气，故被称之为“气格”。《石林诗话》卷上曰：“欧阳文忠公诗始矫昆体，专以气格为主，故其言多平易疏畅，律诗意所到处，虽语有不伦，亦不复问。”副岛一郎发现，北宋诗文批评中，“雄”、“健”两字极为流行，“‘雄’是一种强有力之‘气’自由纵横、肆意流贯的状态，而在创作实践中它就体现为‘任意所之’的写作方式。”“健”字本来是散文批评中用语，“指明快有力而不含糊暧昧之意”，随着诗歌的散文化也被移植到诗歌批评上[③]。欧诗雄健气格得之于韩愈诗文为多。北宋诗坛从追摹元白、姚贾、玉溪生，到转向推尊韩孟，诗格在传承中嬗变。欧阳修评价韩愈“退之笔力，无施不可”，是“不可拘以常格”的“雄文大手”；而他对杨亿也极其欣赏其“雄文博学，笔力有余，故无施而不可”[④]。治平中馆阁学士曾就韩诗“健美富赡”与欧诗“才力敏迈，句亦健美”的诗风展开过激烈争论[⑤]，可见韩、欧诗风的艺术渊源甚深。欧阳修通过习尚韩孟诗歌，以其奥博的才力和无施不可的笔力，赋予当时诗歌雄健敏迈、纵横疏畅的“气格”，“扭转了晚唐宋初以来学元白笔力平弱而乏气格、学贾岛刻意求工而伤气格、学李商隐靡丽雕饰而无气格的局面，更重要的是开创了宋诗崇尚气格的风气。”[⑥]

继欧阳修之后，苏轼两入翰苑，成为元祐时期的“翰林主人”和当代士大夫的师表[⑦]。李廌称颂苏轼“先生文章忠义为当世准的”[⑧]，黄庭坚称赞苏轼“临大节而不可夺”[⑨]。注重立身大节、“文章忠义”，是欧、范人格的鲜明特征，也是庆历、嘉祐士风的发展。在这一点上，苏轼与王安石、司马光等人均堪称楷模。司马光曾称许王安石“介甫文章节义过人处

[①] 《梅圣俞墓志铭》，《欧阳修全集》卷三三，第 497 页。
[②] 徐度《却扫编》卷中，影印文渊阁四库全书本。
[③] 《气与士风》，第 119-142 页。周裕锴《宋代诗学通论》丙编《诗格篇》对此亦有阐论，巴蜀书社 1997 年版。
[④] 《六一诗话》，《历代诗话》本，第 270、272 页。
[⑤] 见魏泰《东轩笔录》卷一二，中华书局 1983 年版，第 141 页。
[⑥] 吕肖奂《宋诗体派论》，四川民族出版社 2002 年版，第 50 页。
[⑦] 徐积《赠子瞻》三首之一：“翰林主人其姓苏，左臂不任十上书。”《节孝集》卷三，影印文渊阁四库全书本。
[⑧] 《汝阴唱和集后序》，《济南集》卷六，影印文渊阁四库全书本。
[⑨] 《东坡先生真赞》，《豫章黄先生文集》卷一四，四部丛刊本。

甚多”[①]。苏轼自期更高：“吾侪虽老且穷，而道理贯心肝，忠义填骨髓，直须谈笑于死生之际。”[②]“文章工点缀，忠义老研磨。”[③]与王安石、司马光都有轻视文学的倾向不同，苏轼将政治实践、道德实践与文学实践更紧密地结合在一起。黄庭坚《病起荆江亭即事》其七：“文章韩杜无遗恨，草诏陆贽倾诸公。玉堂端要直学士，须得儋州秃鬓翁。”[④]此诗也恰如一幅东坡写真图，刻划了苏轼诗文创作、翰苑文章与忠直气节集于一身的学士风范。

苏轼从国家政治的高度进一步提出士风问题：“人之寿夭在元气，国之长短在风俗。……故臣愿陛下爱惜风俗，如护元气。”[⑤]《古今源流至论》前集卷八“士风”条概括为：“护风俗如护元气，重名节如重鬼神”。此种“元气”、“名节”与“文章忠义”的结合，便是苏轼所呼唤的“升平格力”。苏轼云：“五季文章堕劫灰，升平格力未全回。故知前辈宗徐庾，数首风流似玉台。”[⑥]指出前代馆阁与翰苑诗风承袭五代以来华艳虚浮缺少骨力的积弊。苏轼的著名评语：“元轻白俗，郊寒岛瘦。了然一吟，众作卑陋。”[⑦]实际上专指宋初白体与晚唐体，它们浅俗顺熟、清新寒瘦的诗风都不免“卑陋”，缺少格力。苏轼元祐在京任职时期的诗歌已经在汲取李杜韩欧等人的基础上，确立了放笔快意、超迈奇横、骨格不俗的特征，形成了“豪健清雄”的主导风格。[⑧]翰林苏公门下，亦多能自持操守，道德文章卓荦不凡：“苏公门下客，事业皆不磨。”[⑨]“苏公论士昔未闻，四客辈出俱同门。龙媒忽下洗凡马，野鹤一举空鸡群。”[⑩]方大琮《本朝诸儒之学》曰：“眉山之学雄伟博洽，门人如六君子者从而光大之，卓卓为一时冠。”[11]张表臣《珊瑚钩诗话》指出：“诗以意为主，又须篇中练句，句中练字，乃得工耳。以气韵清高深眇者绝，以格力雅健雄豪者胜。元轻白俗，郊寒岛瘦，皆其病也。”张表臣在北宋末曾与陈师道、晁说之游，“其论诗往往得元祐诸人之余绪”[12]。故其所论亦以“元白”、“郊岛”为病，而“清高深眇”的“气韵”与“雅健雄豪”的“格力”正可用来概括苏轼为宋代“诗格”所赋予的新的审美气质，这是苏轼对欧阳修所倡“气格”的提升，也是苏轼对元祐诗坛的贡献。

从“典雅”“雅正”的翰苑馆阁“体格”到雄健奥博的“气格”，再到清雄豪健的“格力”，北宋诗歌“诗格”的确立与嬗变呈现出鲜明的阶段性特征，而且刻上了翰林学士的个人印记。这对观照宋代诗风的嬗递轨迹及“宋调”的生成定型不失为一个具有意义的视点，或者说，它们根本就是一个相关联的话题。

[①] 《与吕晦叔第二简》，《传家集》卷六三，影印文渊阁四库全书本。
[②] 《与李公择》，《苏轼文集》卷五一，第1500页。
[③] 《龙尾石砚寄犹子远》，《苏轼诗集》卷三九，第2101页。
[④] 《山谷诗集注》卷一四，《黄庭坚诗集注》，中华书局2003年版，第519页。
[⑤] 《上神宗皇帝书》，《苏轼文集》卷二五，第737页。
[⑥] 《金门寺中见李西台与二钱唱和四绝句，戏用其韵跋之》之四，《苏轼诗集》卷二八，第1513页。
[⑦] 《祭柳子玉文》，《苏轼文集》卷六三，第1939页。
[⑧] 参见王水照《苏轼创作的发展阶段》，《王水照自选集》，上海教育出版社2000年版，第283页。
[⑨] 晁补之《次韵范翰林淳夫送秦主簿觏》，《鸡肋集》卷七，四部丛刊本。
[⑩] 周紫芝《二十八日雪霁读晁无咎集呈别乘徐彦志且以奉怀》，《太仓稊米集》卷一九，影印文渊阁四库全书本。
[11] 《铁庵集》卷二十七，影印文渊阁四库全书本。
[12] 《四库全书总目》卷一九五，中华书局1965年版，第1783页。

糊名誊录制度下的宋代进士行卷

厦门大学中文系　钱建状

摘　要：中外学者一致指出，糊名誊录制度的实行与完备，系宋代进士行卷之风消失的关键因素。这无疑是符合历史史实的。但是，历史发展毕竟有其复杂性。糊名誊录制度并不能完全割断举子与考官之间的联系。为了解时文风会与伺机请托，北宋仁宗朝以后乃至南宋中叶，仍有一定数量的举子在大比年前后，编辑文卷投献给社会上、政治上、文坛上有地位的人，这种以获解或及第为目的之“行卷”，在性质上与一般文人献文以求教益迥然有异。因此，正视这一社会现象，无疑会对理解宋代科举与文学的深层关系有相当的裨益。

关键词：糊名誊录　进士　行卷

一、问题的提出：行卷之风在宋代长期存在

进士行卷风尚，是唐代科举与文学紧密联系的重要纽带，也是唐代科举正面促进文学发展的关键因素。前辈学者程千帆先生在其名著《唐代进士行卷与文学》中说：

进士科举，则又是唐代科举制度中最重要的组成部分。它主要是以文词优劣来决定举子的去取。这样，就不能不直接对文学发生作用。这种作用，应当一分为二，如果就它以甲赋、律诗为正式的考试内容来考察，那基本上只能算是促退的；而如果就进士科以文词为主要考试内容因而派生的行卷这种特殊风尚来考察，就无可否认，无论是从整个唐代文学的发展契机来说，或者是从诗歌、古文、传奇任何一种文学样式来说，都起过一定程度的促进作用。

程先生这一观点，自其发表之后，曾引起几代学人的共鸣与认同。从这一观点出发，程先生进而认为：“行卷之风的消失，就使得宋以来的应举的人，除了习作历代朝廷规定了程式的文章外，无须再从事其他文学创作以谋取科第。这样，科举制度就只能桎梏人的思想并败坏人的文笔，而不能再对文学的发展发生任何好的作用。”并指出行卷之风消失，其原因在于，赵宋帝国建立之后，为了适应新政权的需要，将科举制度做了一番修改。“试卷上的姓名既糊没，笔迹又因重行誊录而无从辨识，因而采取誉望、事先加以推荐的方式，就不再有存在的可能性，而行卷的风尚也就自然消失。”由于著书体例的限制，程先生没有就进士行卷风尚在宋代自然消失的原因展开过多的论述，也没有就宋代进士行卷之风究竟消失于何时作出明确的论断。这就给后来的中外学者继续开展此一方面的研究留下了空间。因此，继程先生之后，日本学者东英寿系列论文《从行卷看北宋初期的古文复兴——以王禹偁为线索》、《北宋初期的古文家与行卷——从科举的考前活动看古文复兴的开展》、《欧阳修的行卷——著眼于科举的考前活动中与胥偃的关系》，日本学者高津孝《宋初行卷考》一文，以及

祝尚书先生《论宋初的进士行卷与文学》一文，皆力图以较丰富的材料来填补《唐代进士行卷与文学》一书中所留存的研究空间。这些学者普遍认为，宋代进士行卷之风的消失，与糊名誊录法实施密切相关，其时间下限当在宋代初期。“糊名法的实行对行卷是一个致命的打击。淳化三年以后，几乎再也见不到有关行卷的记录资料就是证明。”（《科举与诗艺——宋代文学与士人社会》，页 22）“包括宋人别集、总集在内的宋代文献，几乎没有仁宗以后举子为解试、省试行卷以求公卿‘品题’‘延誉’的例子。……说明仁宗以后行卷风已经止息。”（《宋代科举与文学考论》，页 351）

行卷之风的有无，既然是关系到科举对文学促进与否的重要史实，那么，行卷之风在宋代何时消失，就显得相当重要。我们注意到，中、外学者选择宋代进士行卷事例进行考察时，特别注意将其与唐代进士行卷的典型事例进行类比，而对唐宋时期因历史条件的变化所导致的变异现象重视不够。这种求同略异的研究方法，使得一些对研究宋代进士行卷并非不重要的材料，和我们失之交臂。张耒《跋吕居仁所藏秦少游投卷》曰：

余见少游投卷多矣，《黄楼赋》、《哀鎛钟文》，卷卷有之，岂其得意之文欤？……此卷是投正献公者，今藏居仁处。居仁好其文，出予览之，令人怆恨。大观丁亥仲春，张耒书。

张耒跋中所云“正献公”，指“吕公著”，公著字晦叔，谥“正献”，为吕本中（按，本中字居仁）曾祖。关于秦观的这次投卷，吴曾《能改斋漫录》也有记载。《漫录》曰：“李公择尚书初见少游上正献公投卷诗云：‘雨砌堕危芳，风轩纳飞絮。’再三称赏云：‘谢家兄弟得意诗，只如此也。’”“雨砌堕危芳，风轩纳飞絮。”系秦观《春日杂兴》诗中语，今全诗尚存集中。另，今传《淮海集》中存有秦观向吕公著投卷时写的书信。题为《上吕晦叔书》（载徐培均笺注《淮海集》卷三十七），大略谓：

五月日，进士秦某，谨再拜献书知府大资阁下。……比者天幸，阁下来守是邦，而某丘墓之邑实隶麾下。是以辄忘贱陋，取其不腆之文，录在异卷，贽诸下执事，又述其愿见之说，为书先焉。……傥阁下不赐拒绝而辱收之，请继此以进。

此书之写作时间可确考。书中秦观自称“进士秦某”。宋承唐制，凡应进士科考试之举人，皆称进士。秦观元丰八年已登第。故此书作于元丰八年前。又吕公著知扬州日，《续资治通鉴长编》卷三九三有明确记载：元丰七年正月癸丑：“吕公著以资政殿大学士自定州徙扬州。”据此，秦观投卷之时必在元丰七年五月。徐培均笺注《淮海集》附录《秦观年谱》，系此文于元丰七年五月，是。

宋代的科举考试，进士、诸科“皆秋取解，冬集礼部，春考试。”（《宋史选举志》一）元丰八年为北宋科举考试的大比年，秦观在元丰七年八月将要参加扬州发解试。此年五月将包括《黄楼赋》、《哀鎛钟文》、《春日杂兴诗》在内的一定数量的作品编辑成卷轴，投献给知扬州吕公著，显然系为觅解而进行的文学活动。是年秋试，秦观果然获解。或与这次投卷有一定的干系。

秦观在元丰七年秋获解之后，是年冬又为参加省试而精心编辑文集。其《淮海闲居集序》（载徐培均笺注《淮海集后集》卷六）叙述自己的编辑文卷之动机说：“元丰七年冬，余将

西赴京师，索文稿于囊中，得数百篇。辞鄙而悖于理者，辄删去之。其可存者……次为十卷。”序中所谓“西赴京师”，指的是参加元丰八年春的省试，而精心挑选诗文，编辑成集，明显与应省试有关。虽然《淮海闲居集》究竟投献给京师何人，不得而知。可这种在特定的时间（科举大比前）所进行的有目的文学活动（删汰作品、编辑文集），显然是一种典型的进士行卷。秦观于元丰八年进士及第，《淮海闲居集》所起的效果有多大，不敢逆推。但可以肯定的是，在北宋元丰年间，进士为应举而向社会上、政治上、文坛上有地位的人行卷，仍是一个客观事实。

继秦观之后，宋代进士行卷的风气继续存在。据《宋会要辑稿》选举四：

> 大观二年十一月五日，宣德郎前利州州学教授何浩言，朝廷一新学校，革去科举之弊，而复兴乡举里选之制，法令至具矣。每年一度，类差有出身人以充考试官，而应举之士，未尝经历学校考以素行，徒用一日空言定为去取。故诸州士人，亦意有出身官必差充考试而取其空言也。往往编集经义、论策之类，猥以投贽文字为名，交相请托于有出身官之门，以侥幸一得。且今合格之文，有司之公取也，尚不许印卖，使天下之士各深造而自得之，岂可容私自编集，以为请托之资乎。欲乞诸路州县应有出身之人，将来合差考试官者，不得收接见任或他州县士人投贽所业经义论策文字，庶绝前日科举侥幸之风，而上称朝廷所以委任考求行实之意。从之，仍先次施行。

《宋会要辑稿》并非是生僻难寻之书，但此书所载的这条关于宋代进士行卷的资料确有不同于唐代之处。首先，就接受行卷的对象来说，唐代多为能与礼部侍郎可以通榜之人，其地位较高。而《宋会要》所载之接受行卷者，仅为地方一般有出身人。这在唐代是不多见的；其次，就行卷的目的来说，唐代进士行卷多为省试及第而发，而此书所载，其行卷目的为“升贡试”或“发解试”合格。因此这条关于宋人行卷的材料，为研究者所忽略也在情理之中。可是，如果我们不亦步亦趋、非常教条地理解“行卷”的含义。不难发现，《宋会要辑稿》中所记载的宋代诸州士人为科举及第而采取的请托行为与唐代进士行卷并无本质上之不同。“所谓行卷，就是应试的举子将自己的文学创作加以编辑，写成卷轴，在考试以前送呈当时在社会上、政治上和文坛上有地位的人，请求他们向主持考试的礼部侍郎推荐，从而增加自己及第的希望的一种手段。”（《唐代进士行卷与文学》，第 5 页。）材料中所谓“编集经义、论策之类”，其实就是应试的举子将自己的文学创作加以编辑，写成卷轴；所谓“以投贽文字为名”“请托于有出身官之门”，就是在考试以前将行卷送呈当时在社会上、政治上和文坛上有地位的人”，而“侥幸一得”，即“增加自己及第的希望”。因此，若从这条材料来看，宋代行卷之风的消失，也当不早于宋徽宗大观二年。

又洪迈《上秦师相贽所业书》（《全宋文》卷四九一七）略谓：

> 会天子设两科以取士，闻有所谓博学宏词者，就求其术，或出所试文章，则以制诰为称首，于是私窃喜幸，……棘闱既辟，一上而不偶，退因自取所试读之，则……是其业不本实而其中空虚无有而然也。……或教之曰：“大丞相秦公道德淳备，文章隽伟，方驾乎前人，宗师乎当世，盖其始也实以此科进，晚出之士不能亲炙先烈以增益其所不及，

是亦自弃也已。"……旧所拟制诰、杂文凡十篇，谨赋诸下执事，……愿安承教。

据此文所言，显系洪迈向秦桧行卷而作。洪迈于绍兴十五年试博学宏词科中选，赐同进士第。故"棘闱既辟，一上而不偶"，当指绍兴十二年应试落选之事。是年正月，洪迈曾随二兄同赴临安应词科试，二兄中选，而洪迈不偶。《上秦师相赞所业书》当作于绍兴十二年至绍兴十五年之间。

"博学宏词科"，系南宋绍兴年间所设。与进士科相比，"博学宏词科"在考生资格、考试内容、考试流程、考试地点及待遇上都有自身的特点。但相似之处亦复不少。一、其考试之法，"差翰林学士、两省官考试于秘阁，御史台官监试。及差封弥、誊录官。考讫，以合格试卷缴奏御史台前拆号。"(《宋会要辑稿》选举一一之二一)其关防之严，与进士科无异。二、"宋高宗创举此名，三岁一试，与制举无常科者异。"(顾炎武《日知录》卷一)三、据洪迈自述，绍兴十五年三月十五日，词科第三场考毕出院，与同试者何善伯明、徐搏升甫相率游市，时族叔邦直，乡人徐良佐省试罢，相与同行(《夷坚支景志》卷八)。则博学宏词与进士科系同时考试。三、"应命官不以有无出身，除归明、流外、进纳人及犯赃罪人外，并许应诏。命官非现任外官，许径赴礼部自陈；若见在任，经所属投所业，应格召试，然后离任。"(《宋会要辑稿》选举一二之一一)其试入上等者，无出身人赐进士及第。试入中等者，无出身人赐进士出身；试入下等者，无出身人赐同进士出身(参《宋会要辑稿》选举一二之一一)。对于没有进士科名者来说，应"博学宏词科"与应进士科在结果上并无太大的区别。

正因为"博学宏词科"与进士常科有很多相似和重合之处。因此，聂崇歧先生在《宋代制举考略》一文中认为它不属于制科。上引洪迈《上秦师相赞所业书》所谓"会天子设两科以取士，闻有所谓博学宏词者，就求其术。"味其文意，洪迈自己亦视博学宏词与进士科无异。因此，洪迈以无出身人应"博学宏词科"，其身份正等同一般进士。他在考试之前向宰相秦桧行卷，说明了南宋绍兴年间，在糊名誊录制度下，以猎取科名为目的，进士向在社会上、政治上和文坛上有地位的人行卷之风尚仍然存在。

类似的关于举子行卷之资料在南宋初、中期文人的文集中还可找到一些。胡铨《龙图阁学士广平郡侯程公墓志铭》："至于韦布生或袖诗赋书，挟举子业，卒然通谒，倒屣以迎，即所为文相与节摩，商论是非，一时名教有所倚赖云。"《杨万里诗文集》卷六十四《再答学者书》曰："其久不见，因循又不通书，谓足下必绝之也。专使鼎来，惠书百千言及新文一编，甚慰。……今所见举子事业，词气尚汹涌也。……举业容细看，有疵，不敢默。"曾丰《缘督集》卷一七《答任子厚秀才序》曰："淳熙十年秋，部使者以天子诏檄官六试隆兴士，余其一也。……明年春，复以檄留府，有丰城士以谒入，……出《镜古录》，前有识，其字为子厚，余览之，大抵议论战国君臣居多，苏秦、张仪术至高也，子厚窃卑之，更求出其上，其为文犹其为术也。……更十年后，天下士不特慕子厚为文而已，又将慕其为人也。"这些散见于南宋人墓志、书、序中关于举子行卷的文字记载，无论从行卷者的身份(举子)，还是从卷轴的内容(举业)来看，都与应科举考试有着很直接的关系。因此，忽视这些文字的存在，简单地将它们等同于一般文士希望得到提拔或教益而进行的文学活动，是不科学的。

二、请益与请托：糊名誊录制度下宋代进士行卷的意图

北宋仁宗朝以后，在各级科举考试之中，其试卷都是糊名和被誊录过的。在这种严密的关防之下，录取原则是“一切以程文定去留”。在这种情况下，举子们仍然要向在社会上、政治上、文学上有地位的人行卷。其意图主要分为两类：

一类是通过行卷，直接获得受卷者的帮助。李吕《澹轩集》卷八《录祖先遗事》：

> 太博公……至南昌，谒太守吴公路。时以其头方，号吴大帽。投所业，守侯留便厅，见其子斋郎，公通复与语，乐甚。……每读一赋，詥詥称赏。……次年入京补中，裹粮之费，皆南昌所办。

这是举子通过行卷获得物质资助的例子。但不多见。

另一类是通过行卷，希望得到受卷者的教益，并由此达到了解时文风会、交流社会名流的目的。这一类最为常见，也最为典型。

两宋之时，举子要参加科举考试，必须习作朝廷规定的考试文体。如律赋、五言六韵诗、论、策、义等。这些文体，在格式、字数、用韵、对仗、引文、用典、避讳、文字抄写等相当多的方面都有严格的限制与规定。因此，这些文体，也叫“程文”。通过州郡发解试和省试有时谓之“中程”。但是，因为受政治、社会风气的变化、考官的个人审美标准与文学趣味的差别等因素的影响，两宋之时的各个阶段，每个时段的不同地域，“程文”的具体内涵却是变化与不同的。因此，程文有时又称为“时文”。陆游《老学庵笔记》卷八对科场文体受时代风气、政治风气、甚至地域文化的影响有过生动的记录：

> 国初尚《文选》，当时文人专意此书，故草必称“王孙”，梅必称“驿使”，月必称“望舒”，山水必称“清晖”。至庆历后，恶其陈腐，诸作者始一洗之。方其盛时，士子至为之语曰：“《文选》烂，秀才半。”建炎以来，尚苏氏文章，学者翕然从之，而蜀士尤盛。亦有语曰：“苏文熟，吃羊肉。苏文生，吃菜羹。”

“程文”这种动态性、变化性的特点，对宋代举子的行为趋尚产生了相当大的影响。北宋中期，举子有游学京师开封的趋尚。“四方學士，皆弃背乡里，违去二亲，老于京師，不复更归。”原因在于：一方面，“國家用人之法，非進士及第者不得美官，非善為詩、賦、論策者不得及第，非游學京師者不善為詩、賦、論、策。”京师系文化条件优越、文学人才荟萃之所。游学京师可以极大限度地提高程文的水平。另一方面，“在京举人，追趋時好，易知体面，淵源渐染，文采自工。使僻遠孤陋之人，與之為敌。”京师系当时科举考试政策、考试信息的发源地。身处京师，“近水楼台先得月”，利用这种地缘优势，可以及时地了解朝廷所差试官及其文学好尚，从而把握住科场时文的动向。

“程文”这种动态性、变化性的特点，在糊名誊录制度下，对举子行卷目与投献对象的选择产生了影响。

首先，行卷的目的由延誉转向请益，而请益的对象多为对科举考试有重要发言权的官员。

宋代礼部试，为了防止请托，其考试官都是临时任命。但是其选拔范围也有一定的规定。“省试用六曹尚书、翰林学士知贡举，侍郎、给事中同知贡举，卿监、郎官参详，馆职、学官点检，御史监视。”(《宋史选举志》二）特别是两制、三馆官员，更是考试官的常备人选。从科举考试的角度来看，上述这些官员，特别是两制、三馆官员，他们是当时最有影响的人；从对时文风会的了解来看，他们对此更有发言权。因此，与两制、三馆同时代的举子们，将举业或其他文学作品投献给他们看，藉此获得他们的教益甚至是暗自襄助，无疑对自身猎取科名有相当大的裨益。现存宋人文集或其他文献，也说明了这一点。北宋如一世文宗欧阳修，曾任翰林学士，知嘉祐二年贡举，平生收受行卷甚多。“凡遇後進投卷可采者，悉录之爲一册。名曰《文林》(《林下偶谈》卷三）吕公著，神宗朝曾任翰林学士，曾于熙宁三年同知贡举。元丰七年，秦观曾以举子身份作《上吕晦叔书》并以诗文行卷（参《淮海集笺注》附录一）此外，《淮海集》卷三十七有《谢王学士书》，中有“前日复衣食所迫，求试有司，遂得进谒左右，……并以近所为诗文合七篇献诸执事”云云，徐培均先生据此考证系秦观元丰元年在京应举向王存投卷时所附书信。而王存元丰元年任国史编修官，修起居注。正是“馆职”官员。其他如苏轼、王安石等，皆曾有两制之经历，亦曾被临时差遣为知贡举、或殿试考试官在有关他们的记载或他们的诗文集，并不难发现举子向他们投业的文字记载。(参《宋史》李方叔本传，《临川先生文集》卷七六《荅李秀才書》）南宋如孙觌、王洋、周必大、杨万里等，皆曾有掌内外制的经历，在他们的现存文集中，为答谢行卷举子而作的书启，也保留不少。

具体地说，举子有关官员行卷，有可能在两个方面获得帮助。

一、通过行卷，得到受卷者的指点，从而提高程文的质量。

这种以请益为目的行卷，在北宋实行糊名誊录制以后，最为常见。秦观《谢王学士书》曰：“伏惟阁下道德文章一时君子之所望，鄙陋之迹固已获进于前日矣。宜更赐指教，水导而木植之，使驽骖蹇服，知所趋向。”(《淮海集》卷三十七)。洪迈《上秦师相贽所业书》(《全宋文》卷四九一七）曰：“大丞相秦公道德淳备，文章隽伟，方驾乎前人，宗师乎当世，盖其始也实以此科进，晚出之士不能亲灸先烈以增益其所不及，是亦自弃也已。……旧所拟制诰，杂文凡十篇，谨赋诸下执事，……愿安承教。”周紫芝《见吕右丞书》(《全宋文》卷三五一五曰）“某……所写诗赋杂文一轴以为献，幸阁下教之诲之。”这些举子在文中都清楚地写明了行卷的意图。

从受卷一方来看，在唐代，文坛前辈偶或也对呈献来的行卷指出缺点，并加以修改。刘禹锡飞笔涂窜牛僧儒贽文，即是典型一例（参《云溪友议》卷中)。但这种情况，发生在唐代甚少。而宋代则更为司空见惯。这一点，从前已征引过的杨万里《再答学者书》(《杨万里诗文集》卷六十四）已可约略见出。此外，《卢溪文集》卷三一《答杨秀才》(《全宋文》第一五八册，卷三四０八）曰：

> 某辱惠书，寄示盛文，珠璧灿然，独不鄙谓老拙，越数百里而虚辱之，敢不奉报。盖士患不能文，而场屋之文不中有司之尺度。虽有奇伟高世之才，一语不中尺度，则弃

不肯取，此场屋之文所以为尤难也。窃览所寄三场词彩议论，皆有出人之见。只依此轨辙，益之以学问，巍科可俯而拾也。文轴封纳，亦随所见，不可自隐耳。惟冀乎察。

受卷者的回答，既有对举子文章肯定之辞，但更多的系针对举子文章中的弱点与弊端而发，并随卷提出修改意见，且封还卷轴。回答更全面、修改更细心。谆谆教导，颇见于字里行间。

既然行卷的目的是得到教益，那么，有过成功考试经验的官员或士人，则特别受到举子的青睐。唐代举子中，为着请益的目的，偶尔也举子向举子行卷之特例。北宋中期，糊名誊录的推行完全取消了采誉望而定去留的可能性。因此，向精于程文的士夫行卷以求教益，成为趋势。王洋在《谢诸葛秀才书》（《全宋文》卷三八七二）说："某辱书，为赐甚厚，……观足下之意，不过以某尝习《周官》之书以取进士第，幸中，足下方事于此，故辱总问途。"可谓一语道破糊名誊录制度下行卷者的天机。理解乎此，则不难明白为何有过两制、三馆经历的官员，更容易被行卷者所追捧。"蓋以今朝廷每次科場，所差試官率皆兩制、三館之人，其所好尚，即成风俗。"通过行卷，得以与两制、三馆之士相接，则时文风会，可得而亲闻。这对举子无疑是甚有裨益的。

二、通过行卷，与这些官员形成密切关系。一旦这些官员成为考试官，即使有糊名誊录的关防，凭着对举子文风的熟悉，考官也有可能从大量文卷中辨别出投卷举子的考卷。《攻愧集》《书张武子诗集后》（《全宋文》五九五三）：

张良臣，隆兴初与余为同年生，自尔益相好，人特高胜，笔力可畏。……少以流寓名荐书，文已怪怪奇奇，或诮之，笑曰："吾宁僻无俗，宁怪无凡。"此意卒不变，然亦以此不偶。……丞相寿春魏公（按，指魏南夫）作尉姚江，一见奇之，君亦归心，投以诗曰"愿同丑万辈，终老孟子门"。后二十年试南宫，魏公得其三策，心知为武子之文，袖以见知举张公真定，曰："适得一卷，舍人如欲取时文，则不敢进。果欲得士人否？"张公曰："吾尝言，宁取有瑕玉，不欲取无瑕石"读之以为佳。魏公曰：此某故人张某之文也。舍人异而记之，比揭榜，惊谓魏曰：果张某也。

张良臣以诗投魏南夫，并与之过从甚密几至二十年。终于得到了进士及第的回报。这种现象，虽并不多见。但此种事例却颇能刺激当时举子通过投卷与名流交游。毕竟在糊名誊录制度下，考官通过文风辨识考生姓氏的情况屡载于宋人笔记中。欧阳修在省试中黜落刘辉、郑獬在殿试中逃过试官的黜落（《梦溪笔谈》）。一正一反，皆说明了糊名誊录，并不能中断考官"徇私"的企图。又叶梦得《建康集》卷三《书高居实集后》：

元祐末，余与居实同举进士，试春官，数往来舅氏晁无咎家。时张文潜为右史。二公一时后进所推尊，每得居实文皆击节称赏不已。居实试别头，文潜适主文，居实果擢第一。

高居实是否通过投献文卷的方式结识张耒尚需查考，张耒是否通过文风辨识出高居实之考卷则无从查考。但叶梦得所记，至少说明了在糊名誊录制度下，考官个人的文风喜好，有时确能左右部分考生的命运。

南宋时，考官通过文风辨识考生姓氏的事例仍然存在。《宋史》卷四百三十四吕祖谦本传载：

吕祖谦尝读陆九渊文，喜之，而未识其人。考试礼部，得一卷，曰；此必江西小陆之文也。揭示，果九渊，人服其精鉴。

《宋史》所载当属事实。《陆九渊集》卷二十六《祭吕伯恭文》曰："前作见之，糜不异待，……公素与我，不交一字。糊名誊书，几千万纸。一见吾文，知非他士。公之藻镜，期已奇矣！"陆九渊自述如此，当不容置疑。其中"糊名誊书，几千万纸。一见吾文"数语，说明了糊名誊录制度下确有考官通过文风成功辨识出考生的先例。而这些虽不多见，但却真实存在的先例，常促使举子滋生投机的心理。《渑水燕谈录》载：

孙莘老初为太平令，有吕同者学于孙。一夕梦试南宫，中高选，主文，孙也，衣绯鱼。觉以告孙，孙曰："子学已充，料不日取高第，而某方仕州县，何事文衡？况朱衣岂主文服耶？"熙宁初，吕赴礼部试，孙以记注、知谏院同知贡举，尚衣绯。吕大喜，必在高等。俄又被黜，大怅恨，自放江湖，无复仕宦意。元丰初，吕以五举免解，再赴礼部。孙以秘书少监知举，尚衣五品服。榜出，吕预高荐。及贽谢，孙斤宇侍执，宛如平昔之梦。

孙觉熙宁三年同知贡举，此时糊名誊录制度实行已久。孙为考官，吕同大喜。其原因当有二：一方面，从考试信息的角度来看，吕同与孙觉过从多年，对老师的文风喜好、学术趋向颇为知详。即如司马光所言："追趋时好，易知体面"。也就是说，就时文风会的了解上，他已占先机；另一方面，孙觉对吕同的文风有多年的了解，有可能在阅卷时发现吕同，从而暗自襄助吕同。从这两方面看，"吕大喜，必在高等。"并非无妄之谈。吕同是否通过行卷而置身孙觉门墙，也不可考。但《渑水燕谈录》所记吕同求师之投机心理却能帮助我们了解当时行卷举子之潜在意图——即通过行卷接近甚至投靠考试官或未来的考试官，并藉此获得某种帮助，从而增加及第的希望与机会。正因为此，不少投卷的举子上有力者书中往往表达出一种强烈的投靠依附愿望。

郑刚中《上婺守范龙图书》(《北山文集》卷四)：

"某年三十五岁，虽赋命奇蹇，示食清时五斗粟；然笃志读书，好阅当世贵人有誉望者。……果蒙回眼，则所愿攀附阁下者，非止今日。……牛溲马渤，不能无助于药笼，而破甑敝箒尚可增价者，其遭遇自今日始耳。私情如是，阁下进退之。"

李流谦《澹斋集》卷一四《送何少卿序》：

某不肖，……日者数数时见，自惟无以代奉雉之贽，则书其平日不腆之作，尘汙函丈。幸而先生一见，亦以为可教，借龙门一尺地，便得厕隶围于前，溲渤贱凡，遂登药笼。……某得此于门下，不知所以报矣。……比者先生面诲，亦曰："子之文不陈腐，然非科第无以发身。"……某当敬受教，自今愈益求勉于场屋之文，庶几万一获千佛一号。

上述两封书信，郑刚中的属初次陈情，故尽力表达攀附的愿望和感恩的决心；而李流谦则述及以文获登门墙的事实，并表达了努力事举业，敬受师命的决心。虽然内容各有偏重，

但皆可说明南宋举子行卷之目的，已由延誉渐次向投靠转变。

其次，通过行卷，交游相关官员，伺机请托，而获得进士科名的地方官员，则是举子们行卷的主要对象。

宋代“诸州考试官，以进士有出身者充。”（《宋会要辑稿》选举二0之五十四）其漕试多以本路所管州军现任官充，人员不足者从邻近州军选充。州军发解试以本州所管诸县知县、县令充考试官，县丞及其他低级幕僚亦有特许充考试官者。总的来说，获得过进士科名，是任发解试考官的必备条件。

以进士有出身者充考试官，优点是考官本身习作过程文并达到相当的水平，不至于阅卷时优劣不分。但弊端亦复不少。欧阳澈《上皇帝第三书》（《欧阳修撰集》卷三）曰：

> 比年科举，多为富儿贵族于诏旨未下之日，预以金帛交结出身之官，又复赂监司必差此官以赴本州考试。固有得门目宗旨以归，搴文士而预为之者；有得成篇以归，俟入场而写之者；有得一古字，三场通用为点记者；有与主文故旧，以平昔所讲之题而问之者；有主文受其赂，自靳决定，复赂才能之人而成其文，庶使不辱于选者，甚至考官之来，有见于道周旅邸者，有受燕于举子之家者；……有司以歌酒自适，殊不以考校为虑，洎其及期，则除私取之外，不过收拾文理合己意者，足其数而已。故前期十日，而其名已达于外有之。

这是北宋末期科场考官与富贵者相与通榜的百象图。所不同的是，唐代通榜多为省试，而此文所记为州郡发解试；唐代通榜，是兼采誉望的产物，此文所记，是诱于金钱的产物。但欧阳澈所记，却为我们理解前引《宋会要辑稿》选举四中文字：“诸州士人，亦意有出身官必差充考试而取其空言也。往往编集经义、论策之类，猥以投贽文字为名，交相请托于有出身官之门，以侥幸一得”提供了参考佐证。不难理解，向地方有出身官行卷，不仅可以获得教益，更有甚者，借助于文字之交，可以有机会窥伺考试信息，从而增加获解的机会。

三、北宋仁宗朝后进士行卷的具体内容

“唐代进士一般是在正月考试，二月放榜。因此，投献行卷多数是头一年秋天就开始进行。初次到长安（或洛阳）应试的外地举子们，往往事先就做好一些卷轴，随身携带，进京备用。”（程千帆《唐代进士行卷与文学》）宋代秋试时间，一般多在八月十五日举行；省试时间，自真宗大中祥符五年起，固定为正月锁院，三月出榜并殿试。就考试时间来说，唐宋时期区别并不大。但因为宋代举子为获解往往也行卷，所以其准备行卷的时间既可见于秋后，也可见于秋前。前引《淮海闲居集》（《淮海集笺注后集》卷六）曰：“元丰七年冬，余将西赴京师，索文稿于囊中，得数百篇。……次为十卷。”其行卷时间显系秋后。南宋孙觌《巢凤亭记》（《全宋文》卷三四八0）载：“右奉议郎、知常州宜兴县闾丘智，……其子某……阅数月，挟其艺以进于有司，而角逐于争先竞赌夸雄斗丽之中。当是时，枢密胡公受其贽，读之称善，曰：“青钱万选之文也”。未几，礼部奏名如公言。”所记行卷时间也显在秋后。

在秋前行卷的，前已征引《淮海集》卷三十七《上吕晦叔书》有“五月日，进士秦某，谨再拜献书知府大资阁下。”云云。据徐培均先生所考，此书必写于元丰七年五月，正是秋试之前。又周必大《送黄秀才序》曰：“生其归本部，郡守黄公贤者也，……或谓当决之外台。予曰：转运朱公、史公又贤之尤者也，往并为尚书郎，予尝同朝焉，其好士也心益切，其直枉也力愈大，而献生之文，陈生之词，其无以处生耶？今年秋试，吾必睹生姓名矣！”味其文意，黄秀才实欲在秋试之前，献文于本乡郡守。“槐花黄、举子忙。”唐代的这句谚语，其实也适合南宋行卷的举子。

但与唐代举人行卷相比，南宋举子的行卷时间带有较大的随意性。孙觌《送邹志新序》（《全宋文》卷三四五七）记载说：“某以绍兴二年负罪贬岭外，道过临川，少留。志新自宜黄驰二百里劳余于曹山佛舍，一见如旧识。未几，志新之子次魏亦来。次魏少年，有声场屋间，袖中出所为文，清雄雅奥，有作者风，而执礼恭甚。如见所畏长者。”邹志新向孙觌行卷，系孙氏途经临川时所为，这种行卷显然带有很大偶然性。又孙觌《内简尺牍》卷九《与李主管帖》：“辱示试稿，读之如所闻也。应卒然之问，而博览强记，笔力雄赡如此，老亦自敛衽。政和初，张朴《试马式铭》，有司以“灭没”二字不敢收，而滕康中选，名声出其下远甚。今举之大类此也。”李主举之主管将试稿呈孙觌，并向其请益。其时间显为考试以后。这在唐代是很少见的。这种时间上的变化，原因为南宋举子行卷主要目的在请益，故时间可不受限制；而唐代举子行卷目的重在得到延誉，并希望受卷人通榜于主司，必须受科举时间的限制。

糊名誊录制全面实行后，为获得州解试发解的资格，宋代举子多向地方有进士出身者行卷。因此，其行卷地点并非仅集中京师，而是各地皆有可能为行卷地点。前文所述秦观、大观举人、洪迈、郑刚中、邹志新、张良臣、任子厚，其行卷地点，皆在自己的家乡，偶或在京师者。可见，糊名誊录制全面实行后，宋代举子行卷并无固定之地。随意性很大。如果说有规律，则行卷举子之籍贯与行卷地点有暗合之处，勉强算是。

关于投献卷轴的多少和每卷包括的内容，也没有一定性。多者如秦观之行卷，“古律诗百十有二，杂文四十九；从游之诗附见者五十有六。合二百一十七篇，次为十卷。”其卷数之多，内容之丰富，几与《皮子文薮》并驾齐驱。即或在唐代，也算是多的。此外，南宋举子郑南瑞，任子厚各自“標所業曰《砾銕》”、曰“《镜古录》”，其数量当亦复不少。但是，洪迈之行卷仅十篇，有些举子仅将三场考试程文作为行卷之内容，这在数量上算是少的。卷轴多少不定、每卷包括内容不定，这一点与唐代相类。

但是，在行卷内容的选择上，唐宋人的差别较大，唐人行卷重在延誉，故在内容上求新求异。而糊名制实行后，宋人行卷意在求教益，故重在求稳求全。所谓“求稳”，即将自己一贯表现出的文学水平呈现给受卷者，以便自己总体水平的提高。因此，秦观之行卷，“《黄楼赋》、《哀鐏钟文》，卷卷有之。”洪迈行卷，也仅以旧文充数；而所谓“求全”，即所投之卷，既选用善长的文体，又兼顾不善长的文体。因为宋代科举考试，经常强调三场通校。因此，只要是考试所用文体，举子都要习业。其行卷之目的，主要是为寻求差距。所以凡是所

考文体，无论是诗赋、还是论、策、经义，照例应纳入行卷之中。但是，宋人行卷之“求稳”，并非没有变化、没有更新；而其求全，有时却与单一联系在一起。在南宋时期，很多举子行卷内容多为程文。与唐代行卷文体的丰富性相比，这种行卷有其很大缺陷。

最后说一下行卷礼仪之事。关于举子行卷的礼仪。王闢之《渑水燕谈录》卷九云：“国初袭唐末士风，举子见先达，先通笺刺，谓之请见；既与之见，他日再投启事，谓之谢见；又数日再投启事，谓之温卷。可先达以书谢，或有称誉，即别裁启事，委曲叙谢，更求一见。”宋初如此繁复的行卷礼仪，在北宋后期至南宋似乎难以找到文字记载。但行卷礼仪中的部分环节仍有所残留。秦观《上吕晦叔书》曰：“是以辄忘贱陋，取其不腆之文，录在异卷，贽诸下执事，又述其愿见之说，为书先焉。倘阁下不赐拒绝而辱收之，请继此以进。”周紫芝《见吕右丞》（《全宋文》卷三五一五、《太仓稊米集》卷五十八）曰：“微賤之士不得一拜於旌麾之下，是徒抱終身之恨耳。某是以敢忘其孱陋嵬琐之資，而求侍於履舄也。所為詩賦雜文一軸，併以為獻幸閣下。” 一为北宋举子行卷，一为两宋之际举子行卷，皆提及“请见”的愿望。又秦观《谢王学士书》曰：“然某之私意有所不满者，独未见阁下也。前日复衣食所迫，求试有司，遂得进谒左右，属宾客盛集，不获荐其区区。方谋继见，而阁下固已得鄙文于从游之间。伏蒙猥赐荐宠，以为可教，亦如诸公所云。……独念昨出都时，会阁下在告，私怀惓惓，有所未毕，适有西行之便，故复略而陈之，并以近所为诗文合七篇献诸执事。”味秦观文意，则秦观在请见之后，王学士曾以书回复，并加称誉。《谢王学士书》乃“别裁启事、委曲叙谢”所作。看来，宋代举子行卷过程中的“请见”、“叙谢”礼仪也并没有随糊名誊录制而很快消失。

唐宋词中建筑的特色及其作用

安徽师范大学文学院　杨柏岭

摘　要：解读唐宋词中的建筑意象，是一把双刃剑。由空间对象与时间艺术的矛盾关系，既可通过中国古代建筑理念在纯美的词体中的深度呈现，深入认识中国古代建筑艺术具有的身心象征意义，也可通过建筑在词中传情等作用，进一步印证唐宋词艺术独特的感发力度，品味词体要眇宜修、曲径通幽的审美特征及艺术精神。

关 键 词：建筑　唐宋词　要眇宜修　曲径通幽

文学作品中存在大量的建筑描绘，唐宋词中的建筑意象亦十分突出。然学界对词中建筑描绘的研究，多集中在亭台楼阁几个具体的建筑形式上，且只有感于文学描绘建筑的一般特点，以建筑为景物的一部分而徜徉在文学境界中；或亦有人从理论上探讨，却多陷入时空对立的思路，而忽视了中国文学与建筑艺术的特殊性……鉴于此，这篇文章由作为空间艺术的建筑与音乐文学的词之间的矛盾关系出发，在尊重词人描绘建筑的实际情形上，追问建筑入词的学理依据，分析词体和建筑审美趣味的双重构建作用以及作为宋型文化的典型意义。

建筑入词的创作规律及咏物理论的深化

分析文学作品中的建筑描绘，首先碰到的难题就是语言与建筑之间的契合关系。其实，建筑成为文学家的描写对象，有着文艺创作规律的审美需求。从某种意义上说，描绘建筑乃是咏物之一体，而咏物可谓文学创作的先要者。“诗也者，发于志而实感于物者也。诗感于物，而其体物者不可以不工，状物者不可以不切，于是有咏物一体，以穷物之情，尽物之态，而诗学之要，莫先于咏物矣。”[①]以心物交感为本质的物感说是中国古代审美心理的基石，包括建筑在内的咏物在中国古人的审美心理中占据重要的地位。诗学之要，莫先于咏物，但诗人拟诸形容，象其物宜，不即不离而有绘声绘影之妙，其目的主要还在于言志抒怀。一切景语皆情语，但情是人中情，人是景中人，建筑则是景中之景，集人文性与自然性于一体，故而建筑走进文学家的视野具有文学家借景抒情、托物言志的必然性。

由此唐宋词家描绘建筑，也理当属咏物类型。不过，正如张炎《词源》卷下说的：“诗难于咏物，词为尤难。”“物”是占空间的存在，与抒发占时间的情思为主的诗歌有冲突，故而“诗难于咏物”。不过已如上文说的，诗人描绘建筑，可以在心物共感的作用下，视建筑为抒情言志的意象符号，在发挥建筑象征功能的同时，化建筑的物理空间为艺术空间。与狭义的诗歌相比，词为乐歌，音乐才是词的真正主题。可是，音乐是一种内倾性的心情艺术，它的基本任务不在反映客观事物，而在于激发听众的情感，以打动人的内心生活为效果。因此，词人描绘建筑，除了语言与建筑的冲突，还有无形的

[①] 俞琰：《咏物诗选・自序》，上海，中央书店，1936。

音乐与有形的物象之间的矛盾，故“词体咏物难于诗”。尽管词家咏物多一层障碍，但从时空互证关系上看，人类的情思节奏这个时间性存在惟有依赖空间性方能转化成可直觉的形象。于是，如何化抽象为具象，营造出空间化的情思，用语言留住那随生随灭的声音现象，揭示音乐艺术那纯粹的情感形式，便是词人填词时尤为关注的。

事实上，作为造型艺术的建筑便在词人寻觅情感形象化的要求中，扮演了极其重要的作用。词调本是曲调，仅从词调名来看，与亭相关的有遇仙亭、长亭怨慢、山亭宴、亭前柳、江亭怨、离亭宴等；与楼相关的有楼上曲、醉亭楼、最高楼、望仙楼、江楼令、过秦楼、凤楼春、倚西楼、翠楼吟、金莲绕凤楼、新雁过妆楼等；涉及到阁、殿、台、堂、窗、园、桥的有凤凰阁、绕佛阁、桂殿秋、降仙台、凤凰台上忆吹箫、玉堂春、宴清堂、梦兰堂、红窗怨、红窗听、杏园芳、沁园春、月边桥等。词人喜用建筑物为调名已见词人化抽象为具象的用心，而词作中的建筑描绘不仅是词中人身心的参照物、坐标点，有范围、笼罩、支撑词中人情思活动的作用，而且有可能是情思活动的替代物直至身心的住所，能起到说明词中人身心结构乃至词人心境如何构筑的作用。于是，原本抽象迷离的音乐主题，幽深狭长的心灵活动，至此有了可以直观的空间形式，读者的想象亦有了直接可睹的导引物。如周邦彦以赋为词，便多表现在描绘建筑物（群）的细微结构或布局上，而其目的亦在于雕琢词中人的复杂细微的心绪。《丹凤吟》上片云：“迤逦春光无赖，翠藻翻池，黄蜂游阁。朝来风暴，飞絮乱投帘幕。生憎暮景，倚墙临岸，杏靥夭斜，榆钱轻薄。昼永惟思傍枕，睡起无憀，残照犹在亭角。”几乎每句都有一个建筑物，池、阁、帘幕、墙、亭等空间变化的同时，则是由朝到暮的时间流动，一步一景，一景一思，词人的情思层层脱换皆由建筑物引发。

建筑本是静止的空间，但在游观中，外形、色彩、材料、结构等刺激了人们的视觉感官，联想到如聆听音乐的优美旋律。当人们用诗文勾勒建筑的结构时，便已诗意化了这个游观过程；而当词人以曲拍为句，以音乐旋律谱写建筑的结构时，则把建筑的视觉幻象转化为迷离含蓄的表音符号，在语言表达的范围内把建筑的乐感推向了新的高度。如果说词中建筑的乐感多需细细品味的话，那么以建筑名入词便是把乐感明朗化的特殊现象。如毛滂《蓦山溪》云：

> 东堂先晚，帘挂扶桑暖。画舫寄江湖，倚小楼、心随望远。水边竹畔，石瘦藓花寒，秀阴遮，潜玉梦，鹤下渔矶晚。　藏花小坞，蝶径深深见。彩笔赋阳春，看藻思、飘飘云半。烟拖山翠，和月冷西窗，玻璃盏，蒲萄酒，旋落酴醾片。

根据毛滂自注，东堂“为亭二，为庵、为斋、为楼各一……乃以生远名楼，画舫名斋，潜玉名庵，寒秀、阳春名亭，花名坞，蝶名径；而叠石为渔矶，编竹为鹤巢，皆在北池上；独阳春西窗得山最多，又有酴醾一架。”本词构思的独特处，便在于利用这些具有象征性的景点名称，演绎了词人居于建筑中的精神生活。建筑的结构、布景以及景点的命名，既吻合建筑的自然形状，又发挥居者的生活情趣与文化素养。此词若经唱出，对熟悉东堂的听众而言，仅凭建筑名称，通过想象，便可直接进入旋律的东堂中，起到与游观东堂类似的效果。尽管在建筑的乐感传达上，以建筑名入词只是一种特殊现象，但由此可见词人刻画建筑，在延续了古典建筑重情意、重韵味的同时，充分利用长短句的优势，在聆听歌词的过程，化“凝固的音乐”为流动的音乐。

至此，因语言与建筑，音乐与建筑的矛盾性，词人本着化抽象为具象的创作规律，强化了包括建筑在内的景物刻画。与此同时，他们在描绘建筑等景物时，在遵循咏物诗一般规律的基础上，则又突出了化实为虚直至离形得“音”的美学原则。一句话，须“物

物而不物于物”，“物物”是说要把握对象，“不物于物”是说不要以占空间的有重量的“物”对待“物”，而要以情思浸润的“物”对待“物”。与诗歌相比，词中建筑“圆美流转”的艺术效果，要在物本身（形神）、审美主体本身（形神或身心）及物我关系（心物）三个层次的基础上，还要吻合音乐的节律。由此，我们也明白了后代词论家在总结唐宋词艺术时尤重情景理论、境界学说的原因。沈祥龙《论词随笔》便说“情景双绘，故称好句，而趣味无穷”，张德瀛《词徵》也说“词之诀曰情景交炼”以至“词之为道，其大旨固不出此”，至王国维特别指出惟有“词以境界为最上”，且说“五代北宋之词所以独绝者在此”，皆因五代北宋词多为歌词之词，更需要词人处理好时空境界的直觉传达。

建筑入词的建筑观念及时空一体的延续

以上从语言、音乐艺术的角度，分析了词人克服时空冲突，描绘建筑的审美依据。当然，若从西方时空对立的艺术观出发，自然难以从认识论上肯定文学描绘建筑的合理性，更不用说乐歌中的建筑刻画了。如黑格尔便从纯艺术的角度指出过，建筑是一门最不完善的艺术，因为它不适合表现精神性的东西，而后由雕刻、绘画、音乐及诗歌，才逐层解决以灵活自由的感性材料反映内心的自为存在的问题。然与黑格尔由空间递进到时间的艺术哲学不同，中国古人则以时空一体，以时观空的观念构筑了宇宙观。这深深地影响了包括建筑在内的诸多艺术观念，也从认识论上提供了不同艺术类型相互结合的理论根据。

时空合一的观念直接滋养了中国人以综合美为建筑最高层次的美的观念。中国古代建筑可以说是“处于造型艺术和诗歌之间的艺术”[①]，“园之佳者如诗之绝句，词之小令，皆以少胜多，有不尽之意，寥寥几句，弦外之音犹绕梁间”[②]。除了使用大量的牌匾、楹联、诗画、题名等来点明主题，书法诗文的意境、结构及形式美也深深地影响着中国建筑与园艺。加之建筑乃是“石头的史书”，“往往集中了当时当地最出色的技术、最优秀的材料、最切实的需要和最主要的社会思想”[③]，可以说，中国古代建筑蕴含着诸多文化思想和美学原则，有着诗文等语言艺术难以取代的典型意义。

老子说过“不出户，知天下。不窥牖，见天道”，中国古人有“天地为庐”的宇宙观。中国人的宇宙概念本与庐舍有关，宇是屋宇，宙是由宇中出入往来，“空间、时间合成他的宇宙而安顿着他的生活”[④]。随着中国农业文明的发展以及各种学术思想的渗透，这种与庐舍有关的宇宙意识，更自觉地反映在各类建筑之中，成为古人深层的建筑艺术精神。在古人心中，建筑乃是充满音乐情趣的宇宙，赖以安顿的精神家园以及寄托理想的艺术境界：建筑有可居的实用性，依赖有重量有体积的感性媒介以及持久性的占空间结构，须遵循重力规律处理感性材料，但在应目会心的心物交感中，也能畅游自由的精神，激发内在的活动。正如陶渊明《读山海经》所云的“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”，寄居建筑之中，犹如众鸟归巢，精神充溢着那出入宇宙间的节奏，以及从容的满足。

建筑既可居也可游，但中国人并没有为之截然分开，而是本着时空一体、天人合一

[①] 莱辛：《汉堡剧评》，第 30 页，上海，上海译文出版社，1981。
[②] 陈从周：《说园》，见江溶 王德胜编《中国园林艺术概观》，第 39 页，南京，江苏人民出版社，1987。
[③] 顾建华主编：《中国传统艺术》，第 163 页，长沙，中南工业大学出版社，2000。
[④] 宗白华：《宗白华全集》（2），第 434 页，合肥，安徽教育出版社，1994。

的文化精神，视建筑为身心的真正居所。中国古代建筑的木架结构，在内部空间上，突出优点是开敞贯通；在布局上，十分注重借、隔、分、点等技艺，游观的瞬间运动可使建筑锁人生、纳四时、融千古，这种安排景致的手段便是把建筑变成一幅幅活生生的画、一首首看得见的诗；在“间—栋—院—群”的设计上，也颇为讲究一种外接更要内敛天地自然、人文历史的整体美。如此，中国建筑艺术具有一种气韵贯通的生命特征，暗含着虚实相生的艺术规律，体现了天人合一的文化理念。唐宋词人描绘建筑时，自然不会放过这种精神，或是建筑自身的锁、占、收等，如赵彦端《谒今门》“镇锁一庭春日”的庭院，吴渊《念奴娇》“谁著危亭当此处，占断古今愁絶”的危亭，吴潜《酹江月》“半空楼阁，把江山图画，一时收拾”的楼阁……或是外在景致的入、下、照、到、付与等，如王沂孙《声声慢》“秋声又入吾庐”的庐舍，晏殊《踏莎行》“斜阳却照深深院”的深院，贺铸《吹柳絮》“月痕依约到西厢”的西厢，姜夔《喜迁莺慢》“总付与、在柳桥花馆，玲珑深处”的柳桥花馆……通过这些动作性的用词，词人那心物交感、建筑如人、天人合一的审美意识，便得到了鲜活的反映。

一方面是游中居。《论语·里仁》曾云“父母在，不远游，游必有方”，此句重点不在说不远游，而是说游必有方，心中始终要让仁、孝居住。当不得已去“游”，也应多流露出“人生天地间，忽如远行客”的伤感。此种渺小、飘忽、孤独“游”者的悲感情怀，实在是因乡关何处、时空阻隔，而渴望身心居有定所的结果，典型体现了农业文明对“居”的执着信念。建筑游中居的品性更易于谱写景中人由内而外的情思活动，向词人内心的悠远处荡漾。如张先《蝶恋花》（临水人家深宅院）便细致刻画了由内而外的“登临”的过程，先由深宅院到阶下，移动在院内，经“门外”过渡到楼、栏杆，移动在院外。于是词中人由内而外延伸的缠绵思绪，便由这些建筑描绘而得以形象的显现。随着填词的士心强化，词人用情渐趋回归“升高能赋，可以为士大夫”的传统路数，借助建筑由内而外沟通宇宙人生的特点便愈演愈烈。如叶梦得《点绛唇·绍兴乙卯登绝顶小亭》便云“缥缈危亭，笑谈独在千峰上”，“老去情怀，犹作天涯想”。士大夫登高的目的是述怀，故词人仅简笔勾勒小亭绝顶的姿态，而后便是顺着望中景象作天涯之想，继承的即是登高诗文典型的“登临、观望、见、不见、情境的觉知、感伤”[①]的经验结构。

另一方面是居中游。“轩楹高爽，窗户邻虚，纳千顷之汪洋，收四时之烂缦”[②]。这种居中能游的理念，对古人来说，以至于一室小景也能令人心神安顿。“彼千金万金造园亭，或游宦四方，终其身不能归享。而吾辈游名山大川，又一时不得即往，何如一室小景，有情有味，历久弥新乎！”[③]这种可望、可游、可行的“居”，已非简单的实用性居住，而是足令心灵“有情有味，历久弥新”的安身畅神。尽管建筑本质上说是阻挡自然侵害的遮避体，容纳身体的生活空间，但在中国古人看来，建筑那恬静和熙的静态结构，又始终向着整个环境敞开，其中的园林更是为了满足人们与自然和谐相处欲望，而专门打造的亲近自然的临界处。

而建筑的这种居中游的品性更易于谱写词中的景中人由外而内的情思活动，更能发扬词体狭长幽深的本色属性。与士大夫以天下为己任的社会责任感不同，“爱上层楼”的词人也写过无数个登高赋愁的作品，却多是如张先《一丛花令》咏叹的“伤高怀远几时穷，无物似情浓”，以登高模式来赋离情，抒恋情，走向词人的幽深情思。那些送别、

[①] 柯庆明：《中国文学的美感》，第 266 页，石家庄，河北教育出版社，2001。
[②] 计成：《园冶》，见《园冶注释》，第 44 页，北京，中国建筑工业出版社，1981。
[③] 郑板桥：《竹石》，见《郑板桥全集》，第 170 页，北京，中国书店，1994。

望归等类型的作品，若是诗人可能多咏“望远”过程中的情怀，但词人擅长的“有人楼上愁”却经常写望远归来后的诸如“梯横画阁黄昏后，又还是、斜月帘栊”的孤独幽情，且又多在小院落、小楼阁内完成的。此时，建筑在内部为幽居者腾出情思遐想的空间，身虽幽居，心思却像深院幽阁一样悠长绵绵。这类词中人的一切活动似乎都在建筑内部发生，然正是此类建筑笼罩性的作用，我们才由狭深的空间质感，感受到“词人”那种内敛的孤独深情。

词中建筑的婉约特色及言情精神的拓展

词之为体，以小语巧思、婉曲狭深见长，本与古代建筑尤其是园林意境相得益彰。而正如南宋曾原一《菩萨蛮》词所云“病眼不禁愁，阑干无数秋”，受到词人那要眇宜修的“病眼”的照现，长短句中建筑在秉承建筑传统艺术理念的同时，强化了柔感、浓情等婉约的艺术特色。可以说，词人刻画建筑的空间美感，有着味外之味。

中国传统建筑的主要发展方向是木架结构，在历史积淀的过程中，能工巧匠们克服了木材坚固性和耐久性较差的弊端，发挥了木材柔性好的优点，以柔克刚，创造了像梁柱、榫卯、斗拱等使人叹为观止的“四两拨千斤”的巧妙形式。唐宋人更善于通过精密细致的局部巧构传达他们对建筑的敏锐感觉。进而，与诗人相比，词人小语至巧，尤善以女性柔感填词，描绘建筑多关注如楼、亭、阁中的门、窗、屏、槛、帘、钩、阑干、碧瓦、屋檐等，庭院中的墙、甃、台阶、小径、回廊、秋千等小部件，且多以柔感语词加以修饰，其中花间词人又丽字取妍，多以色彩渲染，充分展示了词人那细腻柔润的词心。词人也有不少通首写建筑的词，但还是最擅长由建筑细部串联出整体的布局，由小处渲染出整体，仍以细润柔弱的建筑为审美目的。进而，词人细心捕捉景观建筑，随意地点缀更为常见，且更擅长以细微小弱的修饰语捕捉建筑的巧妙结构，强化建筑的轻灵细微的特征。像晏殊《踏莎行》“小径红稀，芳郊绿遍”，欧阳修《踏莎行》“碧藓回廊”，贺铸《减字浣溪沙》“楼角初销一缕霞”等词句中的小径、回廊、楼角，在词人细腻的词心滋润下，似乎已失去占空间的重量，而如浮絮沾水，灵动欲舞，呈现出要眇宜修的姿态来。可见，由词中小语致巧、丽字取妍的柔感建筑，便足令读者深刻感受唐宋建筑的巧构巧思以及写意性的艺术旨归，也可深层了悟中国建筑的诗情画意：建筑艺术只有克服自身的物理属性，才能真正成为一种情感性、观念性的象征性意象；词人以细润的心灵品赏建筑物的局部，咀嚼如周格《绿头鸭》说的“小窗幽院，无处不消魂”的身心体验，兑现的正是古代建筑以柔克刚的艺术精神。

当然，因为唐宋词填词心态与情思主题的变化，词中建筑的类型也在变化。正如蒋捷《虞美人》云:“少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云低断雁叫西风。　而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前点滴到天明。”人的情思特征与其活动时空性质有一定的关系，同是听歌，而少年歌楼、壮年客舟、而今僧庐的时空变化，正可看成唐宋词时空意识不断社会化的一个缩影。其中，以温庭筠词代表的花间词风是典型的歌楼之词。《花间集》温词 66 首中有 56 首的生活场景安排在室内[①]。此后，词的空间社会化主要与词人的游历有关，像“客舟”之词的代表人物韦庄词的空间，便由歌楼向漂泊的江南水乡开放；柳永词也从“绮陌红楼”到“杨柳岸、晓风

[①] 王兆鹏:《唐宋词史论》，第 71 页，北京，人民文学出版社，2003。

残月”，由皇都帝城、金谷园林到寻常巷陌；而秦观词则由“酒边花下”走向了“一谪南荒”。狭义的僧庐之词也是词的空间社会化的一种方式，而广义的僧庐之词代表着由实际的社会空间递变为文化空间的一种走向。如王安石引向了作者自我日常性的家居生活、家居环境[①]，苏轼词从天上、神话世界到田园、乡村风光，在社会现实的真切感受中渗透了文化的哲思，辛弃疾词则进一步拓展为蕴含家国之难的沙场……。

尽管随着唐宋词填词心态不断地士大夫化，词中建筑风格也有由婉约到豪放的变化，但所不变的则是词中建筑的言情性质。歌楼之词的作者们在那“红烛昏罗帐”的歌馆氛围中，抒写了以女性悲感心理为主的“盈盈粉泪”；客舟之词的词人们在羁旅行役的空间感中诉说着以文人伤感心理为主的“伤心人泪”；“僧庐之词”的词人们在扩大词中建筑类型的同时强化了建筑艺术的传统寓意，表达了他们以士大夫忧患意识为主的“孤鸿惊泪”、“英雄清泪”。中国建筑象征文化主要以等级观念和生命观念为主题，其中“皇家建筑侧重蕴含等级观念，私人建筑侧重蕴含生命观念，同时，两者兼蓄其他观念，特别是宗教审美神秘观”[②]。不过，文人笔下的建筑尤以生命观念为主，既会以建筑比附自己的道德情操，也会追求“片山有致”的意趣，“寸石生情”的情趣。其中，散文家多把建筑比为君子形象，谱写雅士高情远致的气质神貌，维护文以明道的创作理念；诗人善以描绘建筑的环境，衬托自己清幽澄净、冥合自然的意愿，体现诗缘情、言志的创作准则；到了词中，虽也有刘禹锡《陋室铭》“惟吾德馨”、诗人托物言志等建筑理念，但尤其深化了“惟吾情馨”的建筑情味。

于是，写塔，苏轼《南乡子》说“谁似临平山上塔，亭亭。迎客西来送客行”；写阑干，毛滂《惜分飞》云“泪湿阑干花泣露”；写亭，姜夔《蓦山溪》说“一亭寂寞”；写鸳瓦，石孝友《虞美人》说“鸳瓦重重匀砌、几重愁”……那些有某人居住过的、发生过故事的、被历史浸润的建筑，此时都可成为词人情思的替代物。词人们在利用建筑象征性的同时，尤其擅长以愁水、心泪等迷离的情感，细微灵动地捕捉着建筑的凝固结构，倾泻着“惟吾情馨”的艺术感知。进而，词又是士与歌妓结合的产物，词人写建筑多与两性情爱心理相联系，抒发种种呵护建筑的怜香惜玉心思。这可谓“惟吾情馨”的词中建筑更为本色的特征。如魏承班《菩萨蛮》“宴罢入兰房”的兰房，柳永《青门引》“庭轩寂寞近清明”中的庭轩，秦观《风流子》“谁念断肠南陌，回手西楼”中的西楼……这些也常为诗人用以簸弄风月的建筑意象不必说，即便那些品第雅洁的建筑意象，在词人那里也常会沾染上一些儿女情。如花间词人孙光宪《风流子》“茅舍槿篱溪曲”中的茅舍，“轧轧鸣梭穿屋”中的屋，本是田家淡朴的建筑意象，但仍令后人感慨此词“词人藻，美人容，都在尺幅中矣”（汤显祖评《花间集》卷四）。

至此，词人们细心巧构了一个个柔感的、情感的建筑空间。那楼阁亭台周遭的溟濛烟雾，那庭院回廊深处的月照，那曲阑低槛中的四时光景……实已填补进楼阁亭台、廊柱、窗格、庭院之内，并延伸至心灵深处。但无论是以建筑为点的发散法，还是由环境烘托建筑的聚焦法，建筑及其周遍的时空都与词人心境相呼吸，呈现出纯想象的情感状态。词人或许为后人留下了建筑学的文献资料，但词中建筑本质上是虚幻性、精神性、情感性甚至情绪性的歌词意象，幻象特点才是我们把握词中建筑的基本原则。

建筑入词的时代心理及宋型文化的呈现

[①] 王兆鹏：《唐宋词史论》，第 74 页，北京，人民文学出版社，2003。
[②] 居阅时 瞿明安主编：《中国象征文化》，第 507－508 页，上海，上海人民出版社，2001。

各类建筑意象在词中频繁出现抑或成为歌词的主题，还须从时代性及词的活动空间上来考察。随着唐王朝的统一并走向鼎盛，建筑业也相应进入一个全盛时期。时至宋代，中唐以来“以不耽玩为耻”的享乐意识，在“多置歌儿舞女，日饮酒相欢”的新政策与“太平日久，人物繁阜”的社会经济环境中又有了新的发展。其中，城市建筑业的发展诚如孟元老《梦华录》所说的“举目则青楼画阁，棱户珠帘，雕车竞争驰于御路”，可谓“金翠耀目，罗绮飘香”。与此一致的，如晏几道《鹧鸪天》绘京城开封云“十里楼台倚翠微”，苏轼《望江南》观密州云“试上超然台上看，半壕春水一城花。烟雨暗千家”，柳永《望海潮》铺陈钱塘云“烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家”，晁端礼《望海潮》写定州城云“粉堞万层，金城百雉，楼横一带长虹”……诸如此类，词人写了大量铺陈城市景观建筑群的词作，且在铺陈中喜用十、百、千、万等数量词，夸饰他们的观感。词人们如此青睐建筑，不能不说是他们沉湎声色繁华的享受心理的一种反映。

同时，宋王朝崇文抑武的人文气息也影响了建筑业。像欧阳修、王安石、苏轼、米芾等文人都参与过造园。宋代“所提供的考试制度，能使世俗地主出身的文士登上仕途，对家园的怀念，对庄园的营建就成为都市繁华生活的必要补充”，渐而形成“将庙堂与山林统一的看法”[①]。在宋人看来，园林建筑当如郭熙《林泉高致》说的有可行，可望，可游，可居的山水，德贯注艺，技近于道，在满足他们的雅量高致中彰显着人文气息。辛弃疾《沁园春・再到期思卜筑》便云“平章了，待十分佳处，着个茅亭”，着个茅亭的“居”流露出的风景为我设的人文意趣，正是稼轩此时处理庙堂与山林关系的心境的反映，表达“闲管兴亡则甚”（《西江月・渔父》）的退隐情怀。而像柳永《诉衷情近》云“遥望水边幽径，山崦孤村，是处园林好”，吴文英《金盏子》赋秋壑西湖小筑云“来往载清吟，为偏爱吾庐，画船频繁”，在以入画之笔描绘园林的同时，直接陈述“天地入吾庐”的精神意趣以及“爱吾庐”的皈依心理，表明时人面对建筑时的艺术化、精神性的眼光。

正因宋代人文精神的影响，如绘画便出现了文学化的倾向，甚至提出了“画者，文之极也”一说，至苏轼则在对王维绘画的发现中，揭示出了“诗中有画”、“画中有诗”的诗画相通互补的命题。尽管绘画本为造型艺术，观者当赏其得似求真，以传神而观，与诗歌求比兴之意无涉，但绘画的文学化，特别是由于文人画作者以文人的身份而作画，难免以文学意义入之于画，自然也就包含诗歌的比兴寄托之意。与绘画的文学化相一致的，宋人对建筑也有了文学化的解读倾向。如南宋徐宝之《水调歌头》湘阴簿新居词所说的“了却意中事，卜筑快幽情。雨帘云栋深窈，歌笑霭春生。青嶂碧溪门户，暖翠浮览矜席，前日展湘屏。种竹看霜节，栽菊待秋英。”词人掩饰不尽的是进入新居的欣喜，传递的正是建筑缘情而有生命的理念。词人居住新居，宛然纳无穷宇宙于一室之内，邀天地精神于一景之中。既然诗歌可以有比兴寄托，建筑又何尝不能释放无限的心神？更何况诗歌描绘建筑，也是构筑“诗中有画”的重要途径。

可以说，宋代词人便陶醉在“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆”的氛围中，像词中出现的亭、楼、阁、殿、台、堂、窗、园、桥等，以及阑干、阶、廊等，更多与士或歌妓的活动有关，已有了代表词体文化空间的意义。词中这些建筑或许实有所指，但对以抒情为目的的词人而言，像“去年天气旧亭台”中的亭台，“阑干倚遍使人

[①] 邓乔彬：《唐宋词美学》，第 30 页，济南，齐鲁书社，1993。

愁”中的阑干，“小园香径独徘徊”中的小园，“楼上谁家红袖”中的楼，多是情感化、符号性的虚拟意象，担负词体本色美感的传递功能。人在建筑内居住，但本色的词作多强调庭院、楼阁等建筑的收敛纵深性，竭力向建筑内的人的心灵最深处挖掘。像“庭院深深深几许”、“雨打梨花深闭门”等幽深的建筑布局，不仅圈定了幽居者活动的方位，笼罩着幽居者的心境，而且有了象征此类幽居者心灵深度的意义，成为词体善言幽深心境的代表性意象。

中国古典的诗、词、文、书法等艺术的意境、结构及形式美深深地影响着建筑与园艺，而宋人在建筑与园艺中更讲究在实用中体现审美的追求。建筑入词便反映了宋代建筑诗情画意的艺术精神及德贯注艺，技近于道的人文意识。与诗论家们以意、趣论画同步的，词论家也会从建筑艺术评价词的意境。如张炎以“七宝楼台”喻梦窗词，此论确实存在建筑难以臻至词作神韵的可能性，但是由张炎强调清空反对质实的论词旨趣来说，他本意并不在批评建筑艺术的不完善以及以建筑喻词的艰难。因为他反对的只是如七宝楼台的质实风格的建筑术，主张当如野云孤飞，去留无迹的清空风格的建筑思想。前者局限于外在装饰与材料物理结构的建筑理念，在建筑则“眩人眼目，碎拆下来，不成片段”，在词则“凝涩晦昧”；而后者强调了诗情画意的艺术态度、虚实相生的艺术结构及德艺双修的人文气息，于建筑于诗皆“古雅峭拔”。[1]

至此，建筑入词既易于呈现长短句的形式，也宜于传递词体以狭长见长的特色。词为长短句，这种错落有致的建筑风格本是依曲拍为句的结果，而建筑也被喻为凝固的音乐，更何况中国古人喜欢从建筑中聆听宇宙的节奏，寻觅身心的居所。与西方人审美心理相比，中国古人具有内向性的特点，此种心理更是宋型文化的标志。这不仅表现在注重内在的道德建设和情性涵养的士大夫文化上，反映在理学文化的内圣路线上，而且在大众文化上如宋词，也有显著的反映。[2]通过考察词中建筑的描绘，便足以证明与音乐体制有关的内倾性的词，不仅可以视为宋型文学的典型代表，而且也是中国古代审美心理内向性格的一次深化。如此，才能更好地把握唐宋词在中国艺术美学史上的地位。

[作者简介] 杨柏岭，(1968－)，博士，安徽师范大学文学院教授、副院长。

---

[1] 张炎：《词源》，见唐圭璋《词话丛编》(一)，第259页，北京，中华书局，1996。
[2] 邓乔彬：《古代文艺的文化观照》，第473页，上海，上海教育出版社，2003。

金代诗学与元好问的“正体”论

南开大学文学院　张 毅

摘　要：金代诗学自贞祐南渡后出现了兴盛的局面，围绕金诗的发展方向问题，人们对诗歌创作的雅正与新奇、师古与师心，以及学唐或宗宋等问题，展开了多方面的争辩，涌现出赵秉文、李纯甫和王若虚等颇具影响力的著名人物。又因具备父兄渊源、师友讲习和国家教养等条件，产生了元好问这样在文学史和批评史上都堪称一流的大家。他细论“正体”的诗歌批评和以真诚为本的创作追求，集金代诗学之大成，不仅使金源扶幽、并豪侠之气的北方文学的诗脉得以流存，也将金代文学思想的发展推向高峰。

关键词：金代诗学　风雅　正体　真诚　学至于无学

金代贞祐南渡后出现的诗学为盛局面，与文人间流行的论辨之风有直接关系，以当时引领风骚的著名文人而言，赵秉文长于辨析，李纯甫善持论，王若虚的辨才堪称一流。元好问说：“李右司之纯以辨博名天下，杯酒淋漓，谈辞锋垒；公（指王若虚）能三数语窒之，唯有叹服而已。”[①] 各种文学论辨的展开，使诗歌创作成为专门之学，醉心于此道者很多，在赵、李、王等人之后，元好问崛起于文坛，成为金诗巨擘。在《论诗三十首》里，他以诗中疏凿手自许而细论“正体”，通过批评历代诗人及其作品的方式，表明诗之“正体”并不限于一端，亦非一成不变。他从诗人情怀、诗歌风格和诗的语言表达等方面来细论诗体，除了主张继承风雅“思无邪”的传统外，还在诗之体貌、体格和体裁等方面认真辨析，推崇天然与豪健的风格，于诗语的古雅和精纯方面求变化。强调要以诚为本，性情之外，不见文字，学而至于无学，先尽得前人之所长，然后卓然自成一家。这样就为唐、宋之后金诗的如何守正出新指明了方向。

一

金代诗学发展的一种走势，是由复兴古学来清除尖新、浮艳的作风，出入唐宋而自成一家。贞祐南渡后，作为文坛领袖，赵秉文和李屏山在倡导古学和变革文风方面是一致的，但由于性情和学问的不同，两人或标榜风雅，以唐人为指归，或主张学奇古而重气格，又在师古与师心孰轻孰重的问题上各执己见，遂形成了创作追求不同的诗学思想倾向。如元好问在为诗友辛愿作的小传所说：

> 南渡以来，诗学为盛。后生辈一弄笔墨，岸然以风雅自名。高自标置，转相贩买，

① 《内翰王公墓表》，《元好问全集》上，第515－516页，山西人民出版社1990年版。

少遭指摘，终死为敌。一时主文盟者，又皆泛爱多可，坐受愚弄，不为裁抑，且以激昂张大之语从臾之。至比为曹、刘、沈、谢者，肩摩而踵接，李、杜而下不论也。[①]

刘祁《归潜志》也说："南渡后文风一变，文多学奇古，诗多学风雅，由赵闲闲、李屏山倡之。"[②] 主文盟者的泛爱多可，在赵、李二人身上体现得尤为明显，如李经作诗以新奇取胜，被李纯甫称赞为"今世太白"。他曾写信向赵秉文请教，以为作诗要自成一家，就不应该蹈袭前人语意，故近古不如变古。赵秉文在《答李天英书》里加以回答，反对师心自用者的追求新奇，具体说明作诗应该"近风雅"的理由。

赵秉文认为今人作诗可以高视古人，然亦不能废古人。师古是师心的基础，师古并非蹈袭古人，近古才能变古。他强调说："所谓近风雅，岂规规然如晋宋词人，蹈袭用一律耶！若曰子厚近古，退之变古，此屏山守株之论，非仆所敢知也。诗至于李、杜，以为未足，是画至于无形，听至于无声，其为怪且迂也甚矣。其于书也亦然。足下立言措意不蹈袭前人一语，此最诗人妙处，然亦从古人中入。譬如弹琴不师谱，称物不师衡，工匠不师绳墨，独自师心，虽终身无成可也。"[③] 作诗入门须正，无继承就没有创造，要超越古人，必须先拜古人为师。他说："为师当三百篇、《离骚》、《文选》、《古诗十九首》，下及李、杜；学书当师三代金石、钟、玉、欧、虞、颜、柳，尽得诸人所长，然后卓然自成一家。非有意于专师古人也，亦非有意于专撰古人也。"[④] 无论诗歌或书法，都必须在继承传统的基础上，融会贯通，方能自成一家。他以学书求"飞动"为例，"昔人谓之书法，岂是本意而为之也。又须真积力久，自楷法中来，前人所谓未有未能坐而能走者。飞动乃吾辈胸中之妙，非所学也，若市人能积学而不能飞动，吾辈能非动而不能积学，皆一偏之弊耳。"[⑤]

与赵秉文强调"师古"的重要针锋相对，李纯甫认为"师心"才是根本。他在《为蝉解嘲》里说："道在矢溺传有之，定中幻出婵娟姿。金仙未解羽人尸，呼风饮露巢一枝。倚伏而吟如惠施，字字皆以心为师。千偈澜翻无了时，关楗不落诗人诗。"[⑥] 以心为师的提出，与其尚奇的创作思想一脉相承。李纯甫在为刘汲《西岩集》所作的序文里说：

> 人心不同如面，其心之声发而为言，言中理谓之文，文而有节为之诗。然则诗者，文之变也，岂有定体哉。故三百篇，什无定章，章无定句，句无定字，字无定音，大小长短，险易轻重，惟意所适。[⑦]

为强调"师心"的重要，李纯甫把"惟意所适"放在首位，追求自成一家。他认为诗文无定体，可以根据作者的心意变化表达形式，翻新出奇，自铸伟辞。齐梁以降的讲究声律，西昆体的喜用偏典，均属于自我作古的画地为牢之举，若言此秘屈原未睹，或詈杜甫为村夫子，那就很可笑了。他说："黄鲁直天资峭拔，摆出翰墨畦径，以俗为雅，以故为新，不犯正位，如参禅着末后句为具眼。江西诸君子，翕然推重，别为一派，高者雕镌尖刻，下者模影剽窜。

---

① 元好问：《中州集》，第 485-486 页，中华书局 1959 年版。
② 刘祁：《归潜志》，第 85 页，中华书局 1983 年版。
③ 《答李天英书》，《闲闲老人滏水文集》卷十九，四部丛刊本。
④ 《答李天英书》，同上。
⑤ 《答李天英书》，同上。
⑥ 《中州集》，第 221 页。
⑦ 《中州集》，第 77 页。

公言韩退之以文为诗，如教坊雷大使舞。又云，学退之不至，即一白乐天耳，此可笑者三也。”[①] 有意把黄庭坚与江西后学后学作分割，认为江西派的末流只会雕刻摹拟，但黄山谷 “自成一家始逼真”的奇峭是值得肯定的。

李纯甫说：“东坡变而山谷，山谷变而黄华，人难及也”[②] 认为黄庭紧能学苏轼而不似苏，王庭筠能学黄庭坚而不似黄，其变难能可贵。他在倡导学奇古的同时，主张以师心为本，以求不同于流俗，故其诗文创作尚奇、尚新、尚气势。刘祁说：“李屏山教后学为文，欲自成一家，每曰：‘当别转一路，勿随人脚跟。’故多喜奇怪，然其文亦不出庄、左、柳、苏，诗不出卢仝、李贺。晚甚爱杨万里诗，曰：‘活泼刺底，人难及也。’赵闲闲教后进为诗文则曰：‘文章不可执一体，有时奇古，有时平淡，何拘？’李尝与余论赵文曰：‘才甚高，气象甚雄，然不免有失支堕节处，盖学东坡而不成者。’赵亦语余曰：‘之纯文字止一体，诗只一句去也。’”[③] 对立的双方相互指摘，均能点到对方的要害。强调“师古”的弊端有二：一是容易食古不化，因袭的痕迹太重；二是是多摹拟之作，缺乏有自己个性的真文字。只讲“师心”的短处也很明显：其执意好奇虽易出新，然而尚怪奇者古已有之，仅限于此，终难脱前人（如卢仝、李贺）窠臼。师心者多个性色彩很强的本色语，文体风格单一，以至十首诗如同一首，一首诗如同一句。

以明辨情理的文学批评独步一时的王若虚，既不赞成以古为尚的师古风气，也反对师心者的务为怪奇。他与李纯甫为同年进士，两人私交甚厚，其《忆之纯》说：“隽气轻天下，高情到古人。衔怀曼卿放，下笔老坡神。时论谁优劣，人材自屈伸。穷愁须理遣，不必泪沾巾。”[④] 对李纯甫的文学才华予充分肯定，但两人的诗学思想存在重大分歧。李纯甫主张以师心为本而追求新变，对黄庭坚的以故为新表示赞赏，而王若虚强调诗文创作要以意为主。他说“凡为文章，须是典实过于浮华，平易过于奇险，震怒中为知本。求世之作者，往往致力于其末，而终身不返，其颠倒亦甚矣。”[⑤] 他批评李纯甫：“之纯虽才高，好作险句怪语，无意味。”[⑥] 对追求新奇险怪的作风表示不满。

王若虚十分推崇苏东坡的文章，以为作文要兼顾情意畅达和曲尽物理两个方面，而关键在于“自得”。这也成为他诗学白乐天的理由，他说：“乐天之诗，情致曲尽，入人肝脾，随物赋形，所在充满，殆与元气相侔。至长韵大篇，动数百千言而顺适惬当，句句如一，无争张牵强之态。”又谓：“乐天如柳阴春莺，东野如草根秋虫，皆造化中一妙何哉？哀乐之真，发乎情性，此诗之正理也。”[⑦] 也就是说，能言情性之真，曲尽诗人情致，方可谓“自得”。其《高思诚咏白堂记》云：

> 盖乐天之为人，冲和静退，达理而任命，不为荣喜，不为穷忧，所谓无入而不自得者。……乐天之诗，坦白平易，直以写自然之趣，合乎天造，厌乎人意，而不为奇诡以

---

① 《中州集》，第 78 页。
② 《归潜志》，第 119 页。
③ 《归潜志》，第 87-88 页。
④ 《滹南遗老集》卷四十六，四部丛刊本。
⑤ 《文辨》，《滹南遗老集》卷三十七。
⑥ 《归潜志》，第 89 页。
⑦ 《滹南遗老集》卷三十八。

骇末俗之耳。[①]

因作诗以自得为贵，故倡导自然平易的风格，反对一味追求奇诡的作风。王若虚有诗题为《王子端云“近来陡觉无佳思，纵有诗成似乐天”，其小乐天甚矣。予亦尝和为四绝》，其一云：“功夫费尽谩穷年，病入膏肓不可镌。寄与雪溪王处士，恐君犹是管窥天。”认为王庭筠（号黄华，字子端）作诗有夸多斗靡、追新逐奇的倾向，他把白居易诗说成是无佳思之作，无异于以管窥天。其二谓：“东涂西抹斗新妍，时世梳妆亦可怜。人物世衰如鼠尾，后生未可议前贤。”[②] 推崇白居易诗的浅近平易，而对王庭筠代表的新奇诗风大加讥评，言其斗新妍是白费功夫。作诗任性情则多变化，尚理则归于平实，王若虚虽也主张诗发乎性情，但更强调要合符正理，故把自然平谈视为作诗的正道。

李纯甫有“东坡变而山谷，山谷变而黄华”的说法，把苏轼和黄庭坚都视为金人推陈出新的学习榜样。王若虚在其论诗诗和诗话里则力辨苏、黄之不同，其《山谷于诗每与东坡相抗，门人亲党遂谓过之，而今之作者亦多以为然，予尝戏作四绝云》：

骏步由来不可追，汗流余子费奔驰。谁言直待南迁后，始是江西不幸时。

信手拈来世已惊，三江衮衮笔头倾。莫将险语誇劲敌，公自无劳与若争。

戏论谁知是至公，蝤蛑信美恐生风。夺胎换骨何多样，都在先生一笑中。

文章自得方为贵，衣钵相传岂是真。已觉祖师低一著，纷纷法嗣复何人。[③]

这些论诗诗，将苏、黄的优劣突显了出来，所谓“骏步”、“信手拈来”、“文章自得”，都是指苏东坡那种奔放纵横、不拘格套的作风，而“费奔驰”、“险语”和“衣钵相传”，则是用来形容黄庭坚和江西诗派的，言其追逐新巧、雕琢太甚而伤其天全。同样的意思，王若虚在《诗话》里说得更明白：“东坡，文中之龙也。理妙万物，气吞九州，纵横奔放若游戏然，莫可测其端倪。鲁直区区持斤斧准绳之说，随其后而与争，至谓‘未知句法’。东坡而未知句法，世岂复有诗人！而渠所谓法者，果安出哉！”[④] 苏东坡才华横溢，其诗文气盛言宜，能出新意妙理于法度之外，而“山谷之诗，有奇而天妙，有斩绝而无横放。铺张学问以为当，点化陈腐以为新，而浑然天成如肺肝中流出者不足也。此所以力追东坡而不及欤。”[⑤] 言黄诗匠意太深，无天然自得之趣。

在王若虚看来，物有自然之理，人有同然之见，语意之间难免有同有异，本不必唯异是求。诗人只须“随其所自得，而尽其所当然而已。至于妙处，不专在于是也。”[⑥] 如果作诗非出于自得而专以句法教人，又用“奇胎换骨”法来整故为新，则难免模拟雕琢之讥，有以文害理之弊。所谓“诗人之语诡谲寄意，固无不可，然至于太过，亦其病也。”[⑦] 针对当时诗坛流行的和陶、和苏的次韵之风，王若虚指出：“次韵实作诗之大在病也。诗道至宋人已自衰弊，而又专以此相尚，才识如东坡亦不免波荡而从之，集中次韵者几三之一，虽穷极技

---

① 《滹南遗老集》卷四十三。
② 《滹南遗老集》卷四十五。
③ 《滹南遗老集》卷四十五。
④ 《滹南遗老集》卷三十九。
⑤ 《滹南遗老集》卷三十九。
⑥ 《滹南遗老集》卷四十。
⑦ 《滹南遗老集》卷四十。

巧，倾动一时，而害于天全多矣。”[①] 他还批评苏轼“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人”的说法，以为“妙在形似之外，而非遗其形似，不窘于题而要不失其题。”又说：“夫所贵于画者，为其似耳，画而不似，则如勿画；命题而赋诗，不必此诗，果为何语。”[②] 既使是自己所崇拜的作家，批评起来也不留情面而求真求是。这种有公鉴而无姑息的论辨态度，使王若虚能在南渡后的文坛独树一帜，并影响了元好问等一批年辈较晚的作家。

二

元好问八岁就开始学作诗，很早就显露出诗词创作方面的杰出才华，但他真正进入诗坛是在贞祐四年（1216）之后。那一年，蒙古破中都后兵围太原，山西忻州被兵，元氏一家避乱南下，渡过黄河，到达河南嵩州的福昌县，篱居三乡镇。在三乡镇，元好问结识了“三知已”中的辛愿、李汾，以及赵元、刘昂霄、麻九畴、英禅师等一批志同道合的诗友，与他们一起切磋诗艺、细论“正体”，形成了推动金代诗学发展的新的领军人物。在标明“丁丑岁（即贞祐五年）三乡作”的《论诗三十首》里，元好问说：“汉谣魏什久纷坛，正体无人与细论。谁是诗中疏凿手？暂教泾渭各清浑。”[③] 指出汉魏以来诗人辈出，但是至今无人能细论正体，未能正本清源，故诗坛一片纷纭迷乱。他继承了王若虚敢于明辨是非的论辨风格，以“诗中疏凿手”自命，真诚面对汉魏以下的历代诗歌，其中不乏对大家、名家的不留情面的批评，目的是总结前人诗歌创作的得失，突显各个时代的诗之正体。

以风雅言正体源自《诗经》，其实每个时代都是诗各有体、体各有貌的。李白《古风》云：“大雅久不作，吾衰竟谁陈。”又谓：“自从建安来，绮丽不足珍。”杜甫则在《戏为六绝句》里说：“别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。”明确提出“亲风雅”应以“转益多师”为基础。《诗经》里的风、雅是中国诗歌的源头，风诗的特点是发乎情，雅诗讲究使用雅言，都以“无邪”为宗旨，由此形成“吟咏性情”的言情传统和主文谲谏而温柔敦厚的诗教。雅正是规范诗歌创作的标准，也是衡量诗人艺术成就尺度，这是元好问细论诗歌正体的出发点，但他的“正体”论并不局限于此。他非常重视诗的抒情特质和言语表达形式，以为“诗与文，特言语之别称耳；有所记述之谓文，吟咏情性之谓诗，其为言语则一也。”[④] 当他通过批评历代诗人及其作品来细论“正体”时，尤为关注诗人情怀、言语表达形式和诗歌风格的辨析，正是这些细化了的因素决定着诗歌创作水平的高低，影响着历代诗学的发展方向。

元好问把“吟咏情性”视为诗之本质，注意到了诗人运用言语的才华是由其情性所支配的，人品决定着诗的体貌。由于有战乱社会生活的切身体验，元好问对梗概多气的建安文学的持认同态度，在《论诗三十首》里对魏晋诗人的创作情怀发出这样的赞美：

曹、刘坐啸虎生风，四海无人角两雄。可惜并州刘越石，不教横槊建安中。（其二）

---

① 《滹南遗老集》卷三十九。
② 《滹南遗老集》卷三十九。
③ 《元好问全集》上，第 337 页。
④ 《杨叔能小亨集引》，《元好问全集》下，第 37 页。

纵横诗笔见高情，何物能浇块磊平？老阮不狂谁会得？出门一笑大江横。（其五）[①]

诗里提到的曹植、刘桢、刘琨和阮籍等人，向来被视为继承了风雅正体传统的优秀诗人。如钟嵘《诗品》所说：曹植“其源出于《国风》，骨气奇高，词来华茂，情兼雅怨，体被文质，粲溢今古，卓尔不群。”刘桢 “仗气爱奇，动气振绝。真骨凌霜，高风跨俗。”[②] 其诗歌创作源出于古诗，而古诗之体源出于《国风》。由曹、刘的坐啸生风，可想见其慷慨悲壮之豪情，而阮籍则“其源出于《小雅》，无雕虫之功。而《咏怀》之作，可以陶性灵，发幽思。言在耳目之内，情寄八荒之表，洋洋乎会于风雅，使人忘其鄙近。自致远大，颇多感慨之词，厥旨渊放，归趣难求。”[③] 由阮籍情寄八荒的出门一笑，可体会其颇多感慨的高情里多动乱年代悲壮、苍凉的人生体验。如晋代诗人刘琨“善为悽戾之词，自有清拔之气。琨即体良才，又罗厄运，故善叙丧乱，多感恨之词。”[④] 其诗多写恨意难消的悲壮情怀，以至有“何意百炼刚，化为绳指柔（《重赠卢言甚》）的慨叹。

贞祐南渡后的金代诗人，有与魏晋士人相同的处境和情怀，故诗多悲壮慷慨之辞。当时寓居三乡一带的元好问的诗友们，因避乱而南迁，所作诗歌“道其流离世故，妻子凋丧，道途万里，奔走狼狈之意。虽辞旨危苦，而耿耿自信者故在，郁郁不平者不能揜。清壮磊落，有幽并豪侠歌谣慷慨之气。”[⑤] 李汾在《感寓述史杂诗五十首并引》中说：“呜呼，《三百篇》大抵皆圣贤感愤之所为作也。”[⑥] 以抒写悲愤情怀为风雅正体的传统。其《陕州》诗云：“黄河城下水澄澄，送别秋风似洞庭。李白形骸虽放浪，并州豪杰未凋零。”[⑦] 虽遭遇丧乱而有豪杰情怀在，当豪情化为悲慨之后，就有了类于阮籍的咏怀之作。如李献能《荥阳古城登览寄裕之》：“突兀高台上古城，登临人境两峥嵘。关河落日岁云暮，草木临风气未平。虎掷龙拏王伯事，天荒地老古今情。一杯欲洗兴亡恨，为唤穷途阮步兵。”[⑧] 再如刘昂霄的《赵村晚望》：“放眼东原上，风烟接渺茫。林疎出村落，野迥散牛羊。天地浮元气，山河半夕阳。登高一长啸，未觉阮生狂。”[⑨] 这些都可视为“老阮不狂谁会得”的说明。

与推崇慷慨、悲壮的豪情和情寄八荒的高情相关连，元好问以天然、真淳和清新为优秀诗歌作品应具备的体格。其《送诗人李正甫》云：“我尝读君诗，天趣触眼新。秦游得豪宕，晋产余真淳。”[⑩] 强调作诗要有天趣，要能给人以新鲜感。他在《论诗三十首》里说：

慷慨歌谣绝不传，穹庐一曲本天然。中州万古英雄气，也到阴山敕勒川。（其七）

一语天然万古新，豪华落尽见真淳。南窗白日羲皇上，未害渊明是晋人。（其四）

谢客风流映古今，发源谁似柳州深？朱弦一拂遗音在，却是当年寂寞心。（其二十）

[①] 《元好问全集》上，第 338 页。
[②] 《诗品注》，第 20 至 21 页，人民文学出版社 1961 年版。
[③] 《诗品注》，第 23 页。
[④] 《诗品注》，第 37 页。
[⑤] 《中州集》，第 491 页。
[⑥] 《中州集》，第 494 页。
[⑦] 《中州集》，第 491 页。
[⑧] 《中州集》，第 326 页。
[⑨] 《中州集》，第 367 页。
[⑩] 《元好问全集》上，第 31 页。

[1]

在北方民族雄浑的歌谣里，语言的天然纯朴之美体现得较为充分，诗人的慷慨悲歌与寄情山水，若元气淋漓和蕴含天趣，同样亦具有一种清纯的美。陶渊明诗的自然真淳，谢灵运等人作品的清新冲淡，因出自天然，都符合风雅正体的语言规范。元好问在《别李周卿三首》其二里说："风雅久不作，日觉元气死。诗中柱天手，功自断鳌始。古诗十九首，建安六七子；中间陶与谢，下逮韦、柳止。"[2] 在他看来，以雕饰为文采并不难，难的是语句平谈却蕴含情采，所谓"愚轩具诗眼，论文贵天然。颇悟今时人，雕镌穷岁年。君看《陶集》中，饮酒与归田。此翁岂作诗，直写胸中天。天然对雕饰，真赝殊相悬。"[3] 视不加雕饰的天然语为本真，以自然平淡的诗歌风格为正宗。

诗之体格与作者的创作个性联系紧密，比较不同诗人的创作风格，亦属于细论正体的一个方面。在同辈诗人里，元好问不仅学识和才华出众，而且禀性豪爽。他生长在北方，故推崇与其性格相符的豪壮、雄健、奔放的诗风，不喜苦涩、柔弱、险怪之作。其《论诗三十首》云：

笔底银河落九天，何曾憔悴饭山前？世闻东抹西塗手，枉著书生待鲁连。（其十五）

东野穷愁死不休，高天厚地一诗囚。江山万古潮阳笔，合在天龙百尺楼。（其十八）

[4]

杜甫作诗以人力上窥天巧，晚节渐于诗律细，李白诗则多出于兴到神来的一挥而就，气势壮大，风格豪迈。元好问的近体律诗学杜，但性之所近却在李白的歌行体一边。他以杜甫"总为从前作诗苦"的憔悴沉郁，反衬李白诗歌想落天外的豪迈飘逸，又用李白"岸夹桃花锦浪生"所描写的开阔明朗的清新境界，比照孟郊、李贺那种如秋虫凄切的幽僻凄苦之诗风。他批评诗多苦涩、清冷意象的孟郊为"诗囚"，称赞有怪奇意象而风格雄健的韩愈，言其诗如江山万古长存。为突出韩愈古诗雄放刚健的风格特色，又将其横空盘硬语的《山石》诗与秦观"有情芍药含春泪"的女郎诗作对比。

诗歌风格要落实在语言艺术上，在近体律诗产生之后，作诗除了追求天然，真淳和清新的自然美外，还有声律和对偶方面的要求，需要意新语工律切的修辞工夫，以致作诗成为了有规矩的专门之学，讲究"古雅"和"精纯"。在为杜甫所写的墓志铭中，元稹对其排比声韵的长篇排律大加赞赏，言其风调清深、属对律切而脱弃凡近，但元好问认为这并非杜诗中的"连城璧"，他在《论诗三十首》中说：

古雅难将子美亲，精纯全失义山真。论诗宁下涪翁拜，未作江西社里人。（其二十八）

奇外奇更出奇，一波才动万波随。只知诗到苏、黄尽，沧海横流却是谁？（其二十二）

窘步相仍死不前，唱酬无复见前贤。纵横正有凌云笔，俯仰随人亦可怜。（其二十一）

[5]

---

[1] 《元好问全集》上，第 338 页。
[2] 《元好问全集》上，第 43 页。
[3] 《继愚轩和党承旨雪诗四首》,《元好问全集》上，第 62 页。
[4] 《元好问全集》上，第 338 页。
[5] 《元好问全集》上，第 339 页。

如果说天才多以兴到神来的作品，那么“古雅”之作则能以人力致之而不必尽俟天才。王国维《古雅之在美学上之位置》云：“苟其人格诚高，学问诚博，则虽无艺术上之天才者，其制作亦不失为古雅。”[①] 杜诗的“古雅”，源于读书破万卷而下笔如有神，文学修养深厚；李商隐的诗语言精美洗炼而寓意绵邈，谓之“精绝”也是妥当的。虽说“古雅”但存于艺术而不存于自然，学奇古和注重修辞可作为到达古雅的手段，但必须超凡脱俗才能唤起一种之惊讶，而才疏学浅者很难到达此种境界。在元好问看来，苏、黄作诗能以才学出奇制胜，而江西诗社里的诗人却很难达到“古雅”、“精纯”的境地。

黄庭坚说杜甫诗无一字无来处，有点铁成金的本领，但其《大雅堂记》又谓子美诗的妙处乃在无意于文，个中的奥妙只可为知者道而难与俗人言。元好问的《杜诗学引》赞同“近世唯山谷最知子美”的说法，其“论诗宁下涪翁拜”的“宁”字应当作“宁可”讲，即论诗宁可拜黄庭坚为师。他的“只知诗到苏、黄尽”也不全是贬语。当然，对于宋诗的流弊他是清楚的，学苏、黄的后来者，往往以次韵诗逞才炫学而争奇斗险，以致影响到诗歌的健康发展。元好问讲的“纵横正有凌云笔”，相对于“俯仰随人”而言，可有两种解说。若是以杜甫《戏为六绝句》里的“凌云健笔意纵横”为据，那么“前贤”指的是庾信；要是联系王若虚说的“骏步由来不可追”，则是指人中龙苏东坡“纵横奔放”的风格而言。后一种理解当更符合元好问的论诗宗旨，即要把有凌云气势的豪放诗风，与窘步相仍流于险怪的不良作风区别开来。

作诗能自成一体，方能成为名家，各时代名家、大家的作品，即是那时诗之正体的典范，可作为“转益多师”的榜样。就元好问《论诗三十首》的评论而言，具有建安风骨的作品，以及陶、谢之体，即为那一时代的诗之正体。唐代李白、杜甫、韩愈和柳宗元的作品亦堪称正体，北宋苏轼、黄庭坚的诗歌作品也应正面加以肯定。他对“今人”的批评，如云：“真书不入今人眼，儿辈从教鬼画符。”（其十三）“今人合笑古人拙，除却雅言都不知。”（其二十三）“苏门里有忠臣在，肯放坡诗百态新？”（其二十六）[②] 尽管对苏、黄似有微辞，但属于肯定基础上的批评。元好问本人的诗歌创作受苏、黄的影响就很明显，其《论诗三十首》里的“出门一笑大江横”，“豪华落尽见真淳”，属于直接化用黄庭坚的诗句，而“坐啸”、“布谷澜翻”、“沧海横流”、“俯仰随人”等词语，又都可以在苏轼诗里找到出处。施国祁的《元遗山诗集笺注》，例举出不少元好问作诗套用苏轼诗语的诗句。善于化用前人诗句而又恰到好处，宛若己出，表明元好问文学修养的深厚，以及他在修辞方面所下的工夫。南渡后金代诗学的发展应当向何处去？继王若虚的明辨情理之后，元好问的“细论正体”指明了守正出新的方向。

三

元好问对历代诗歌正体的论辨，涉及诗情、诗语和诗风等多方面的问题，所谓“体”也

---

① 《王国维文集》第三卷，第 34 页，中国文史出版社 1997 年版。

② 《元好问全集》上，第页。

具有体貌、体格和体裁等多重含意，但其贯彻始终的诗之宗旨是真诚。他“上薄风雅，中规李、杜，粹然一出于正，直配苏、黄氏。”[1] 在弘扬历代 诗歌“正体”而别裁伪体的基础上，对于影响金诗发展的唐、宋诗的精神意趣、表现技巧加以吸纳，形成了以诚为本的创作思想。这种诗学思想涉及的理论问题较多，在创作里的体现也是多方面的，除了以唐人为指归而深于情性外，还有在“由诚而言”的过程中，如何克服“由言而诗”的困难，如何到达“学至于无学”的诗家圣境，这就进一步深化了他的“正体”论。

诗本性情，诗人情感真挚，性格敦厚，方可谓之诚。元好问在《杨叔能小亨集引》中说：“唐诗所以绝出于《三百篇》之后者，知本焉尔矣！何谓本？诚是也。”[2] 诚者真实无妄之谓也，在诗歌创作里，指诗人心中的真挚情感，故由诚而言与情动于中而形于言是一致的。元好问认为：

> 唐人之诗，其知本乎？何温柔敦厚、蔼然仁义之言之多也！幽忧憔悴，寒饥困惫，一寓于诗；而其厄穷不悯，遗佚而不怨者，故在也。至于伤谗疾恶，不平之气不能自掩，责之愈深，其旨愈婉；怨之愈深，其辞愈缓；忧柔厌饫，使人涵泳于先王之泽，情性之外，不知有文字。幸矣！学者之得唐人为指归也。[3]

对于南渡后登上诗坛的金源诗人来说，最让其动情的莫过于流离失所、亲历战乱的痛苦感受，一种类似于孤臣孽子的感情体验，这也使他们对深于情性的唐诗有更多的认同。元好问说：“由心而诚，由诚而言，由言而诗也，三者相为一。情动于中而形于言，言发乎迩而见乎远。同声相应，同气相求，虽小夫贱妇、孤臣孽子之感讽，皆可以厚人伦、美教化，无它道也。故曰：不诚无物。”[4] 其以唐人为指归的创作思想，在他编选的《唐诗鼓吹》里被具体化了，作为首选的柳宗元诗，九首中有七首属于送别、悼友的伤感之作，主要抒写贬谪时的悲愤和哀怨，充满苍凉和无奈，如《别舍弟宗一》的“零落残魂倍黯然，双重别泪越江边。”所选刘禹锡的十五首诗也多“怨而不怒”之作，如《西塞山怀古》的“人世几回伤往事，山形依旧枕寒流”。诗里蕴含着物是人非的苍桑感，所谓“刘郎也是人间客，枉向春风怨兔葵”（《论诗三十首》其二十五）[5]，当是对刘禹锡诗的一种同情的理解。

《唐诗鼓吹》是一部专门的唐代七言律诗的选本，所选多为中晚唐诗人的作品，没有代表唐代七律最高水平的大家杜甫的作品。不过，元好问早年编有《杜诗学》一书，把杜甫作为自己学习的榜样，其创作上的宗尚唐音，更多的体现在对杜甫近体律绝神髓的把握上。他在《杜诗学引》里说：“今观其诗如元气淋漓，随物赋形；如三江五湖，合而为海，浩浩瀚瀚，无有涯涘；如祥光庆云，千变万化，不可名状，固学者之所以动心而骇目。及读之熟，求之深，含咀之久，则九经、百氏，古人之精华，所以膏润其笔端者，犹可仿佛其馀韵也。……故谓杜诗为无一字无来处亦可也，谓不从古人中来亦可也。前人论子美用故事，有‘著盐水中’之喻，固善矣；但未知九方皋之相马，得天机于灭没存亡之间，物色牡牡、人所共知者

---

[1] 郝经《遗山先生墓铭》，《陵川集》卷三十五。
[2] 《元好问全集》下，第 38 页。
[3] 《元好问全集》下，第 38 页。
[4] 《元好问全集》下，第 38 页。
[5] 《元好问全集》上，第页。

为可略耳。”[①] 学杜甫诗，尤其是学他的近体律绝，自然要从最基本的声律、用典、炼字等入手，遵守作律诗的法则，但元好问认为这些只是诗的皮毛，学杜诗应当把握其元气淋漓的生命精神，领会其下笔若有神助的活泼天机。真正的诗是情性之诗，“元气”是贯注于诗里的生命活力，能将诗人情性载向文字，使感情化的诗体得以成立。诗人感情的触发有偶然性，类于灵感的“天机”来去无端，可以心领神会而难以言传，学杜若能把握其“元气”，洞悉其“天机”，庶几“学至于无学”的境界。

在金代诗人里，元好问是到达此境界的大家，他从南渡避兵到元初飘遊期间所写的那些“纪乱诗”，将国家的不幸、人民的灾难和诗人的痛苦交织为一体，其感情的悲怆和风格的沉郁，与杜甫“安史之乱”为后写的作品很相似，可作一代“诗史”看待。尤其是他于金亡前后所写的近体律绝，以连章组诗的形式即事抒怀，苍凉沉著而元气淋漓。如作于金哀宗正大八年（1231）的《岐阳三首》其二：“百二关河草不横，十年戎马暗秦京。岐阳西望无来信，陇水东流闻哭声。野蔓有情萦战骨，残阳何意照空城！从谁细向苍苍问，争遣蚩尤作五兵。”[②] 描写战后的萧索景象，水流似哭声，野草没战骨，残阳照空城，真是可歌可泣，沧桑之极。这种即事抒怀之作，与杜甫的《登高》、《秋兴八首》等七律一样，以悲慨为感情基调，风格沉郁顿挫。尽管象杜甫的组诗一样用典很多，但都切情切事，如“著盐水中”，无丝毫牵强处，反而给人以典重深沉之感。不是用客观化的叙事笔法反映现实，而是以亡国剧变激起的悲情营造意象，对时事进行高度概括，寄慨遥深；又以精思锐笔驱运事典，多了一层历史的联想而更觉沧桑，真可谓学杜而得神髓，将以唐人为指归的金诗创作推向了高峰。

赵翼《瓯北诗话》说：“七言律则更沉挚悲凉，自成声调。唐以来律诗之可歌可泣者，少陵十数联外，绝无嗣响，遗山则往往有之。”[③] 他所例举的诗句，除了元好问《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》里的“白骨又多兵死鬼，青山原有地行仙”；“蛟龙岂是池中物，虮虱空悲地上臣”之外，还有《出京》里的：“只知之霸上真儿戏，谁谓神州竟陆沉”；《送徐威卿》里的：“荡荡青天非向日，萧萧春色是他乡”；《镇州》里的：“只知终老归唐土，忽漫相看是楚囚。日月尽随天北转，古今谁见海西流”；《还冠氏》里的：“千里关河高马骨，四更风雪短檠镫”；等等。元好问的这类作品带有写实性质，律切精深而词义贞刚，隐约透出一种北方文学的雄豪之气。赵翼《题遗山诗》云：“国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工”。诗人于国破家亡、人去楼空的丧乱之际，发为苍凉激楚的悲歌，声泪俱下，有不求工而自工者，已达“情性之外，不知有文字”的境界。

真挚的情感和朴素的语言，只是作诗的必要条件而非完全条件，并非所有言情之语都可以称之为诗。就诗歌的生成而言，可分原生态与次生态两种类型，如果用“情动于中而形于言”和“天然去雕饰”，衡量上古时代“风”诗里那些满心而发、肆口而成的原生态的民间歌谣，自然是十分贴切的，但对于次生态的诗人创作而言，要回到天然的原生态的“复古”却是一件困难的事。所以元好问谈诗歌创作的以诚为本时，有意区分“由诚而言”与“自言

[①] 《元好问全集》下，第 24 页。
[②] 《元好问全集》上，第 218 页。
[③] 《元好问全集》下，第 218 页。

而诗”的阶段性不同，其《陶然集诗序》云：

> 故文字以来，诗为难；魏晋以来，复古为难；唐以来，合规矩准绳尤难。夫因事以陈辞，辞不迫切而意独至，初不为难；后世以不得不难为难耳！古律、歌行、篇章、操引、吟咏、讴谣、讴谣、词调、怨叹，诗之目既广，而诗评、诗品、诗说、诗式，亦不可胜读。大概以脱弃凡近、澡雪尘翳、驱驾声势、破碎阵敌、囚锁怪变、轩豁幽秘、笼络今古、移奇造化为工，钝滞僻涩、浅露浮躁、狂纵淫靡、诡诞琐碎、陈腐为病。[①]

与早年赞赏“一语天然万古新”的出口成章不同，元好问晚年对诗为专门之学的创作艰辛有更多的关注，坦言诗人不乏真积力久而不能复古者。以中国诗史而言，上古时代的诗歌以各地的民间歌谣为主，多无各氏的即兴之作，到了中古时期则诗人辈出，作诗也逐渐成为了专门之学。唐宋时期，不仅诗体愈分愈细，名目繁多，有关作诗的评论也层出不穷。诗人作诗求工，必须澡雪精神以除浮靡，壮大声气以通滞涩，晓变洞幽而无诡异和细碎之弊，学通古今、笔补造化以去陈腐。元好问认为要达到这样的要求是件十分困难的事，他引杜诗“老去渐于诗律细”、“佳句法如何”、“新诗改罢自长吟”、“语不惊人死不休”等为根据，说“今就子美而下论之，后世果以诗为专门之学，求追配古人，欲不死生于诗，其可已乎”？[②] 从魏晋历唐宋到金源，已有不少诗人在创作中取得了很高的成就，后人要想超越他们必须以毕生的精力投入到诗里。

即便是创作无格律限制的古体诗，要在“由言而诗”时做到笔补造化，也必须转益多师，下一番琢磨的苦吟功夫。元好问在《双溪集序》里说：“诗与文同源而别派。文固难，诗为尤难。李长吉母以贺苦于诗，谓呕出肝肺乃已耳。又有论诗者云：‘乾坤有清气，散入诗人脾。千人万人中，一人两人知。’其可谓尤难矣！前世诗人，凡有所作，遇事辄变化，别不一其体裁，乃欲与造物者争柄：囚锁怪异、破碎阵敌、陵轹波涛、穿穴险固者，尤未尽也。”[③] 元好问自己的古体诗创作就很能说明问题，他晚年四处奔波，多放情山水而与造物者争柄的纪行诗创作，其《游黄华山》诗与韩愈的名作《渴衡岳庙遂宿岳寺题门楼》用韵相同，并有意追摹其句式和韵调，但韩诗主要描写衡山峥嵘兀傲的雄奇，而元诗的重点是写瀑布，有李白诗那种飞流直下的豪迈气势和夸张，还有苏轼诗随物赋形的本领和行云流水般的畅达。元好问的五古、七古长篇受李白、杜甫、韩愈和苏轼的影响很深，他在创作中有意识的熔集各家之长，在类于韩诗的高古雄健的韵调中，融入李白诗的清丽飘逸和苏轼的超旷洒脱，当然，还有杜甫诗的沉郁顿挫。于是如郝经所说：“天才清赡，邃婉高古，沉郁大和，力出意外；巧缛而不见斧凿，新丽而绝去浮靡，造微而神采粲发。”[④] 达到作诗求工而兼备众家之长的要求。

在吸收借鉴唐宋大家的创作经验的基础上，元好问的古体诗多宏篇巨制，形成了以北方山水的雄浑壮美景色蕴含豪健英杰之气概的特色。这不仅反映在其纪行诗对峰峦叠嶂、气势

---

① 《元好问全集》下，第 45 页。
② 《元好问全集》下，第 45 页。
③ 《元好问全集》下，第 35 页。
④ 《遗山先生墓铭》，《陵州集》卷三十五。

磅礴的自然景致的描写上，也体现在其题画诗所吟咏的画景里。如《双峰竞秀图为参政杨侍郎赋》："江烟霏霏云拂石，山木萧萧山鬼泣，江岸人家失南北。两峰突兀何许来？元气淋漓洗秋碧。画家晴景费经营，共爱移山入杳冥。安得北风吹雨去？倚天长剑看峥嵘。"[①] 以山峰为倚天剑而喜其峥嵘，反映出诗人禀性豪爽孟浪的气质。他在《许道宁寒溪古木图》里说："能知画与诗同宗，解衣盘礴非众工。遗山笔头有关仝，意匠已在风云中。"[②] 谓自己的诗笔具有关仝的画意，率真而大气。其《范宽秦川图》云："秦川之图范宽笔，来从米家书画船。变化开阖天机全，浓淡覆露清而妍。云兴霞蔚几千里，著我如在峨嵋巅。"[③] 关仝和范宽都是出生于关陕地区的山水画家，善于画北方山川的雄浑景色，其山水画气象峻巍苍莽而笔墨酣畅，在师法自然的同时突出自己的个性特色，与元好问挟幽并豪侠之气的作诗风格相似。诗情画意的交融是笔夺造化的结果，无论作诗或绘画，都讲究立意适境和情景交融，只要在创作中能能"荡元气于笔端，寄妙理于言外"，形成自己的艺术语言，技而进乎道，也就达到了"学至于无学"的超凡脱俗的圣境。

元好问多次提到"学至于无学"的命题。他在《杜诗学引》里说："窃尝谓子美之妙，释氏所谓学至于无学者耳。"[④] 其《陶然集诗序》说诗为专门之学，要追配古人需下一番真积力久的苦功，然后话锋一转：

> 虽然，方外之学有"为道日损"之说，又有"学至于无学"之说，诗家亦有之。子美夔州以后，乐天香山以后，东坡海南以后，皆不烦绳削而自合，非技进于道者能之乎？诗家所以异于方外者，渠辈谈道，不在文字、不离文字；诗家圣处，不离文字、不在文字；唐贤所谓"情性之外，不知有文字"云耳。[⑤]

凡涉及诗歌创作中难以言传的精妙处时，古代的诗论家往往引道释两家的玄理为说，元好问也是如此。"为道日损"和"技进于道"是老子、庄子论道的名言，"学至于无学"属于释氏悟道的向上一关，妙处皆不在文字，诗家的不烦绳削而自合亦不在文字，这是方外之学与诗学的连接处。在悟道方法和言说方式上，道家和佛教里的禅宗思想，与中国诗学的意在言外的境界相通。当时与元好问相交甚深的著名诗僧，有英禅师，汴禅师和相禅师等人，还有后来成为元朝重臣的"聪上人"刘秉忠等，彼此在诗艺和思想上相互影响。

在《答聪上人书》里，元好问说自己以诗为专门之学已四十年，"见之之多，积之之久，挥毫落笔，自铸伟词以惊动海内则未能；至于量体裁，审音节，权利病，证真赝，考古今诗人之变，有戆直而无姑息，虽古人复生，未敢多让"。[⑥] 对自己的诗歌评论和诗学主张充满了自信，以为成就还在创作之上。元好问晚年的论诗诗，多以禅论诗之作，可作为他"学至于无学"说的发挥。如云：

> 诗印高提教外禅，几人针芥得心传？并州未是风流域，五百年中一乐天！(《感兴四

[①] 《元好问全集》上，第75页。
[②] 《元好问全集》上，第108页。
[③] 《元好问全集》上，第71页。
[④] 《元好问全集》下，第24页。
[⑤] 《元好问全集》下，第46页。
[⑥] 《元好问全集》下，第80页。

首》其二）

廓达灵光见太初，眼中无复野狐书。诗家关捩知多少？一钥拈来便有余！（《感兴四首》其三）

晕碧裁红点缀匀，一回拈出一回新。鸳鸯绣了从教看，莫把金针度与人。（《论诗三首》其三）

诗笔看君有悟门，春风过水略无痕。庵名未便遮藏得，拙里元来大巧存。（《固卿才拙庵》）

诗为禅客添花锦，禅是诗家切玉刀。心地待渠明白了，百篇吾不惜眉毛。（《答俊书记学诗》）[①]

学诗能得到高人印可和点拨很重要，其关键在于不落言筌的心印，有如禅宗拈花微笑的教外别传，只能靠悟而无关乎学。元好问《寄英禅师师时住龙门宝应寺》谓："我诗有凡骨，欲换无金丹。呻吟二十年，似欲见一斑。"[②] 他对英禅师（木菴）的诗之三昧似有会心处，所谓"境用人胜，思与神通，故能游戏翰墨道场而透脱丛林窠，于蔬笋中别为无味之味；皎然所谓'情性之外，不知有文字'者，盖有望焉。"[③] 但见情性，不知有文字，即不在文字上求知解，而专注于内心觉悟。"灵光"一闪的豁然顿悟，是诗家的"关捩"和"悟门，"如打开诗门的钥匙，又如绣鸳鸯的金针。

元好问在《清凉相禅师墓铭》里说："予爱其文颇能道所欲言，诗则清而圆，有晚唐以来风调。其深入理窟，七纵八横，则又于近世诗僧不多见也。……平居教学者：'禅道微矣，非专一而静，则决不可入。世间学谩废日力耳!'及自为诗，则言语动作，一切以寓之，自食息顷不能忘。此为不可晓者。"[④] 禅悟须专一而静，作诗有言语动作，二者的关系究竟如何呢？元好问《汴禅师自斫普照瓦为砚，以诗见饷，为和二首》云："有刀堪切玉，是镜不名砖。佛荫论空劫，书林结后缘。禅河一勺水，更拟就师传。"[⑤] 在回答相禅师门徒俊书记关于学诗的请教时，元好问指出：禅客学诗如锦上添花，能为其孤寂淡定的生活增添生香活意；诗人学禅则有如掌握了切玉之刀，创作中遇到的一切困惑将迎刃而解。概言之，禅师作诗是游戏三昧而不离文字，诗家的圣处是不在文字和无意于文，以不烦绳削而自合为正道，其中的关键在于"心地待渠明白了"，需要有一种"学至于无学"的大彻大悟，以达至真至诚的诗之圣境。

[①] 《元好问全集》上，第 394 页、第 428 页、第 430 页、第 435 页。
[②] 《元好问全集》上，第 63 页。
[③] 《木菴诗集序》，《元好问全集》下，第 47 页。
[④] 《元好问全集》上，第 1704 页。
[⑤] 《元好问全集》上，第 166 页。

明代宦官与文化研究三札

中山大学中文系古代文学博士生　高志忠

摘　要：在历代宦官中，明代宦官的文化素养是最高的。这一方面是出于附庸风雅与文人士大夫多有交游所致，另一方面也是明代统治者对他们进行专门的文化教育所致。他们中的部分成员接受了系统的内书堂教育，且在自己的奴婢文化圈中与有学养的长者、同伴学习或互相习染而成为文学接受者。此外，司礼监宦官通过掌控皇家书籍刊刻，无意中成为文学传播者。而部分知识宦官并伴有诗文创作，成为文学创作者。但由于人们过多地关注宦官在政治层面的影响，而忽略了其文学方面的作为。本文力图深入到宦官自己的文学领域，认识他们自己的文学接受与传播及创作。

关键词：明代　宦官文化　内书堂教育　书籍刊刻　文学创作

"残躯雪耻入深宫，险峻人生白发翁。养心殿里怀逊帝，储秀宫中忆旧容。浪迹江湖云游道，面壁山林苦行僧。百年沧桑皆一脉，好即了时了即空。"[①]这是中国最后一位宦官孙耀廷老人 1987 年 85 岁时感叹自己一生写的一首律诗。宦官的诗文中透露着他们独特的内心世界，也给文人士大夫一统天下的文坛以一抹奇异色彩。

宦官在汉、唐、明三代为祸甚重，而在明代达到极盛。在文人士大夫把持官方话语权的时代，这些"败贼"、"贱奴"成为一个个"丑角"的艺术典型，文史作品中的他们多是负面的形象。人们对他们的关注也多是出于一种猎奇心理。

时至今日，我们以一种平和的心态，重新关注这些历史上曾经不可小觑的社会力量，进入宦官自己的文学领域，认识他们的文学接受与传播及创作。

一、明代宦官与内书堂教育

太祖执政，鉴于前代教训，严禁宦官干政，洪武十七年（1384），在宫中树立"内臣不得干预政事，预者斩"的铁牌。[②]另还规定内监禁读书识字。"初，洪武间，太祖严禁宦官毋得识字。后设内官，监典簿，掌文籍，以通书算小内史为之。又设尚宝监，掌御宝图书，皆仅识字，不明其义。及永乐时，始令听选教官入内教习之。[③]""建文帝嗣位，御内臣益严，诏出外稍不法，许有司械闻"。[④]永乐帝夺位，宦官有功，设置东厂委以重任。其父祖制遭到

[①] 曲彦斌《化作尘烟的太监》出自《百科知识》2004·7。
[②] 《明史·宦官列传》。
[③] 《明通鉴》卷十九。
[④] 《明史·宦官列传》。

破坏。宣宗即位，“始立内书堂，教习内官监也--------至于开书堂于内府，改刑部主事刘翀为翰林修撰，专授小内使书，选内使年十岁上下者二三百人读书其中。其后大学士陈山亦专是职，遂定翰林官四人教习以为常。自此内官始通文墨--------遂与外廷交接往来矣。”[①]自此“宦官读书遂为定制。用是多通文墨，晓古今，逞其智巧，逢君作奸”。[②]宦官通文识字为其登上政治舞台准备了条件，但另一方面也为其进行文学创作奠定了学养基础。

刘若愚《酌中志》卷十六之“内府衙门职掌”内书堂读书这样介绍：

> 自宣德年间创建，始命陈山教授之，后以词臣任之。凡奉旨收入官人，选年十岁上下者二三百人，拨内书堂读书--------择日拜圣人，请词林众老师--------每学生一名亦各具白蜡、手帕、龙挂香，以为束修。至书堂之日，每给内令一册，《百家姓》、《千字文》、《孝经》、《大学》、《中庸》、《论语》、《孟子》、《千家诗》、《神童诗》之类，次第给之--------凡读书官人，遇令节、朔望，亦放学一日。其每日暮放学，则排班题诗，不过“云淡风轻”之类，按春夏秋冬，随景而亦腔韵题毕，方摆列鱼贯而行。有不知而搀越者，必群打诟辱之。

另据刘若愚《酌中志》卷二十二：“凡内臣读书，近有读《左》、《国》、《史》、《汉》古文者。如先帝伴读汤太监盛，万历二十九年选入，于书无所不读，善饮酒能诗……汤益沉酣典籍，自号‘醉侯’，雅歌笃学。”

从以上引文中可知，内书堂[③]教育的直接目的是为皇权统治服务的，但它也成为明代知识宦官和宦官人文修养的重要发源地。另就其所学书目与官方及民间私塾教育并无大异。同样据《酌中志》卷二十二载：“凡不识字而秉笔者，穆庙时孟冲，神庙时张明，先帝时魏忠贤、王朝辅，止四人耳。”可见明代宦官通文识字普及程度之高。笔者阅读明代各类史书典籍时将内书堂师生成员进行了梳理，现以表文形式示于下：

内书堂师生表：

表一：教师

姓名	说明	出处	备注
刘翀	至于开书堂于内府，改刑部主事刘翀为翰林修撰，专授小内使书，选内使年十岁上下者二三百人读书其中。	《明通鉴》卷十九	凡未明确标明出处，笔者则综合张廷玉等《明史》、焦竑《献征录》、谷应泰《明
陈山	其后大学士陈山亦专是职，遂定翰林官四人教习以为常。	《明通鉴》卷十九	
王一宁	曾教小内使书。内官援引入阁。		
吕原	曾教小内使书。		

① 《明通鉴》卷十九。

② 《明史·宦官列传》。

③ 关于内书堂的专文研究请参考 1、梁绍杰《明代宦官教育机构的名称和初定时间新证》刊于《史学集刊》1996 年第 3 期；2、赵映林《明代的宦官学校－－内书堂》刊于《文史杂志》1989 年第 6 期。

岳正	曾教小内使书。获罪曹吉祥，罢去。		史纪事本末》而来。
贾詠	曾于内书堂教书。		
严讷	曾教习内书堂。		
李春芳	曾授书中贵人。		
赵贞吉	曾教宦官书。		
李廷机	曾授小内使书。		
沈潅 朱国桢	曾教习内书堂，密结太监魏忠贤。		
韩爌	编修韩爌，曾教习内书堂。魏忠贤“深衔之”。		
林釬	曾教习内书堂。		
钱溥 宋琰	永乐中，令听选学官入教小内侍。正统初，太监王振开设书堂，择翰林检讨钱溥、吏部主事宋琰轮日入直，名为内府教书，实则与国初异矣。”	[明]黄榆《双槐岁钞》	
郑雍 朱应 康震 韩玺 卜谦 杨溥	陈山前有，刘翀。陈山后还有郑雍，朱应、康震、韩玺、卜谦。 杨溥也曾授于内书堂，倪岳所撰《明故两京司礼监印太监牛公墓志铭》记载，杨为宦官牛玉的教师。	据何伟帜《明初宦官政治》	
沈鲤	初官翰林，中官黄锦缘同乡，以币交，拒不纳。教习内书堂，侍讲筵，皆数与巨珰接，未尝与交。	《明史·沈鲤传》）	

表二：学生

宦官	说明	出处	备注
范　弘	交趾人，原名安，入宫后，由于其应对得体，举止文雅有礼，成祖非常喜欢他，令读书，涉经史、善笔札。因此范弘长于文墨工作，被派到东宫伺候太子朱高炽。	《明史》卷三〇四《宦官一》	此三人并非内书堂弟子，但亦是皇帝专授读书，故列于此。
阮　浪（？—1452）	交趾人，御用监太监。入宫后，成祖欣赏他的聪明俊俏，命读书，他学习努力，进步很快，后升为右监丞。	《明史》卷三〇四《宦官一》	
阮　安	交趾人，又铭阿留，英国公从交趾带回入宫后，得成祖喜欢，教读书。	《明史》卷三〇四《宦官一》	

覃　昌（1433—1492）	字景隆，别号葵庵。司礼监掌印太监。正统十二年（1447）被选入宫，送内书堂学习。天顺年间，为太子朱见深伴读。	焦竑：《国朝献征录》卷一一七，徐溥《司礼监太监葵庵覃公昌墓志》	
王　振（？—1449）	蔚州人。司礼监太监。少选入内书房，宣德时侍东宫（英宗）为局郎。英宗呼其“先生”，公侯勋戚呼为“翁父”。	《明史》卷三０四	按查继佐：《惟罪录》列传卷二九：王振曾在家乡读过书，并由儒士当上教官，后因毫无建树，自宫后入大内教宫人念书，后陪宣宗读书。一般都认可此说，现将《明史》之说列入此表，供人参考。
肃　敬（1438—1528）	司礼监太监。自幼入宫服役，因聪明伶俐，被选入司礼监内书堂读书，他学习努力，进步很快。肃敬悟性很好，利用宫中藏书丰富的有理条件，博览群书。他写的诗品格清高飘逸，没有华丽的语句……退休后更是甘于林下之乐，杜门不出，绝口不谈时事，只和相知的来客赋诗、鼓琴、下棋。	焦竑：《国朝献征录》卷一一七，杨一清《司礼监太监梅东肃敬墓表》	
高　凤（1439—1513）	司礼监太监。自幼进宫，景泰七年（1456），选入内书堂读书。后侍候太子讲读，对太子的生活言行，都常加有益的劝导。李东阳撰墓志铭。	李东阳：《大明故司礼监太监高公墓志铭》	北京图书馆藏《中国历代石刻拓本汇编》第五十一册
孙　彬	字尚中，号质庵。内官监太监。弘治十四年	刘栎：《明故内官监太	

（1487—1538）	（1501）被选入宫，在萧姓太监名下，萧太监见他聪明，便选入内书堂读书。好学，善于楷书。	监孙公墓志铭》	
黄　锦 （生卒不详）	司礼监太监。正德初年入宫，到内书堂读书，不久，选派到兴王府为世子朱厚熜伴读。后掌司礼监事兼总督东厂。得皇帝信任，昵称“黄伴”而不呼名。死后，穆宗赐祭葬等、建享堂、碑亭，赐祠额为“旌劳”	焦竑:《献征录》卷一一七，徐阶:《司礼监太监兼督东厂黄公锦神道碑》	
王　安（？—1621）	字允逸，号宁宇。万历六年入内书堂读书，隶属司礼监掌印太监冯宝名下。年幼贪玩，学习不刻苦，看管他的秉笔太监杜茂生气之下，按他坐在椅子上，用绳把他缚书桌两脚，背不出书即责打。由是其学问渐张。 王安广交际，爱好书法和下棋，常写扇送给相知士大夫。光宗即位后，任司礼监秉笔太监。中书舍人汪文言见王安贤而知书，和他交往甚密。王安的德行收到很多士大夫的赞赏。大学士刘一燝，给事中杨涟，御史大夫左光斗等名臣，对王安都很敬重。熹宗上任后，很感激王安在自己继任中所作的一切，亲自撰写“辅朕为仁明之主”七字扇面赐给他。	刘若愚《酌中志》卷九	
梁　端（1406—1494）	安南人。洪熙元年（1425）入内书堂读书。后入司礼监。天顺元年（1457）年，遇斋戒期，于武英殿等处侍上抚琴及各调音韵诗词。游幸时侍左右，负责书写御览并算数等事。	钱溥《故明南京司礼监左监丞梁公寿藏铭》，载《匋斋藏石记》	
傅　容（1437—1511）	字体仁，号松庵。广东顺德人，司礼太监。入宫后即选入内书房。天顺时升奉御，掌文书。成化时升纪事奉御，教宫人禁中。后遣南京，有德政。	罗玘《圭峰集故南京守备司礼监太监傅公墓道碑》	
刘　朝	万历时沈淮内书堂弟子。	《明史》卷二一八、二四四、二五〇、	
王　翱	字鹏起，号村东，原籍南直句容人。永乐时，迁北直通州。嘉靖壬寅选入，时年十一岁，拨司礼监内书房读书，受业于郭东婺、赵太洲、孙继泉先生，咸器重之。	刘若愚《酌中志》卷二十二	刊《禁砌蛩吟稿》、《村东集》行于世。

明代宦官除了在内书堂通过师承关系接受系统的教育外，另有失意文人自宫后的加入，还有充当帝王伴读，更多宦官受文人墨客影响或出于附庸风雅而学习文化知识，这些都是他们可以进行文学传播与创作的前期学习途径。事实上内书堂已不仅仅作为一个纯粹的宦官教育机构，其更重要的意义在于通过师承关系成为沟通内廷与外廷的中介，如前文所述，“自此内官始通文墨--------遂与外廷交接往来矣。”

二、明代宦官与诗文传播刊刻

《酌中志》卷二十二载：“洪武间，临海赵某者，失其名，卒业太学，为一中贵题《蚕妇图》云：‘蚕未成时叶已无，鬓云撩乱粉痕枯。宫中罗绮轻于布，争得王孙见此图。’太祖偶幸中贵宅，见之，诘问谁作，中贵以赵某对，即召除肇庆知府，在郡大有廉声。”此事件可以看作宦官对诗文作品的无意识传播，竟然也在无意中帮助文士成就仕业。

卷二十二同样有载：“王进德，不知何许人，号樗仙。世庙时，职章圣献皇后宫管事，有甲第在东华门外，清整雅洁，门无俗客。每休沐之暇，即闭门焚香，弹琴读书，或展古名人墨妙临，写不释手，故书法遒丽，遂成名家。尤好接贤士大夫，宛然有儒者风。尝与陆文裕公深善，所蓄“七贤过关图”，陆公题跋也。”另嘉靖时期的王翱，常与士大夫唱和。

这都可以看到明代宦官与文人士大夫之间的诗文唱和交往很是频繁。他们起到一个传播中介的作用。关于宦官与文士之间互相以文交尚有不少。有宦官的附庸风雅，也有文士的谀墓文学。如：学士钱溥给王振的墓志铭极尽阿谀吹捧。[1]

此外，宦官内部亦有文学素养的接受与传播：此时他们成为传播的主体。《酌中志》卷二十二：

其一：鲍太监忠者：

鲍太监忠者，不知何许人。多学善书，历升长陵神宫监佥书。每坐大石上拾树叶而写诗，清风徐起，飘扬山谷，以自娱乐。山中巨石如虾蟆式者，鲍恒伏如几，今见存焉。世庙雅尚文学，久乏当意者，适有亲近以忠姓名学行奏荐，特蒙召升秉笔、掌印，寿逾八望九，尚耳目精明。以楷书写谕传红，世庙优赉特加，后允其予告令终。云其名下王太监，本不知何许人，为穆庙时名臣。又田太监义，陕西人，亦鲍名下也，至万历二十四年掌司礼监印，其楷书得鲍教为多，见典礼之臣记中。此后留心学问之人，亦并及一、二识向往云。

其二：史太监宾者：

史性俭素，曾与京官米公万钟契厚，贷史银七、八百两，米终身困顿未偿，史即焚券，都人多称为义举也。金太监忠，其照管侄也。金字敏恕，北直固安县人也。万历六

[1] 徐咸《西园杂记》下。

年选入，历升文书房，博学能书善琴。守备凤阳时，曾著《御世仁风》一书刻之，博极鉴史，绘画周详，仿佛如《帝鉴图说》，其评语凡称《迂拙子》者，金之道号，其自跋，亲笔作也。先监在时，曾向金曰：公后来秉政时，我名下中惟刘官人堪用。公善视之。其后累臣被常太监云诖误墩锁，于万历癸丑冬，金曾折节赐顾，时存恤之。至天启七年十一月，累臣谪南，金已守备南京。崇祯元年夏，累臣复被逮赴北，蒙金惠银百两为途费，金寻蒙今上特升秉笔，掌御用监印，予告林下，近已令终。秉笔车太监应魁，则金名下也。

万历年间张维善诗能文，“凡诗赋翰牍，人皆宝惜”。[1]

宪宗成化年间的小宦官阿丑，善演讽刺滑稽戏，敢于在皇帝面前借演戏来讥讽、揭露时政的歪风弊端见称，恨有点东方朔的感觉。他借助演戏的机会，讲出了许多正值官员想讲又不敢讲的话，对打击权宦汪直、梁芳的势力，针砭时弊，起了一定的作用。象他这样正值机敏、活泼可爱的宦官，史上少见。[2]这些宦官一方面是文学的创作者，同时也是文学的实践与传播者。

以上就宦官与文人士大夫之间或功利或志趣相投的文学交游促进了内廷与外廷之间沟通，而宦官内部奴婢文化圈里的师承与相互习染也使得宦官的人文素养得以提升。

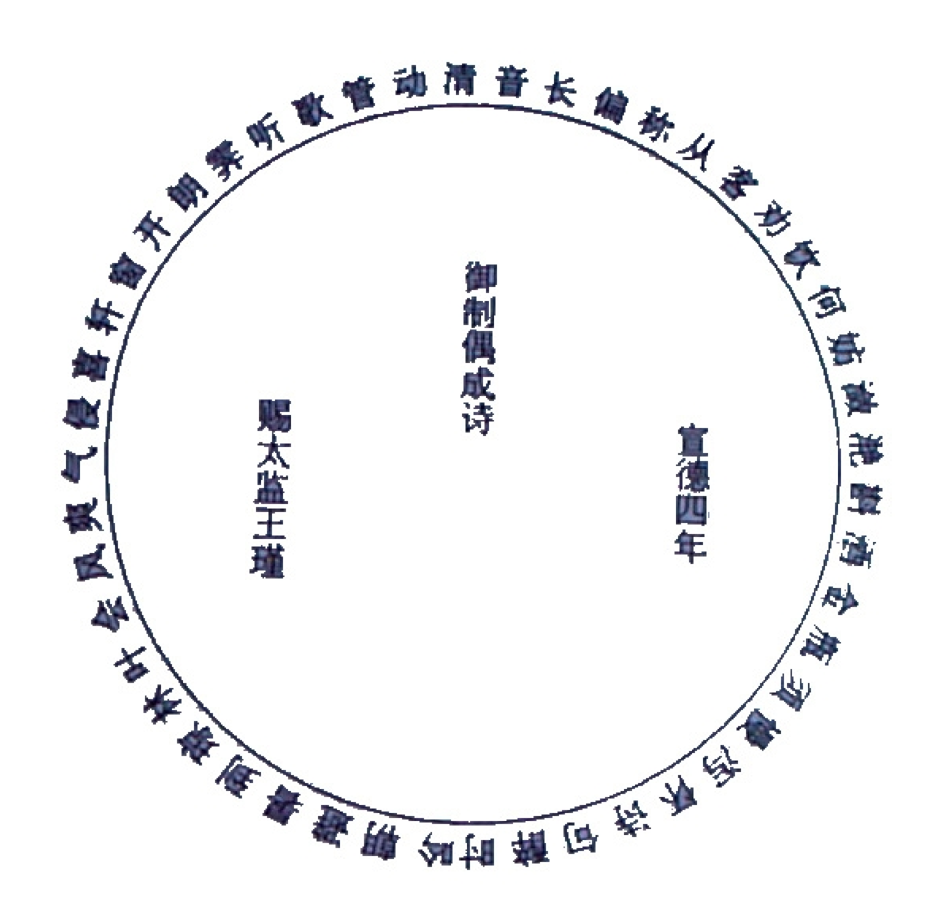
事实上，宦官与诸皇帝等亦有诗文来往：宣宗皇帝曾给自己非常喜欢的宦官王瑾赐予一首离合藏头的七言律诗，即《偶成诗》。其图文为[3]：

---

[1] 刘若愚《酌中志》卷二十二。

[2] 焦竑《献征录》卷一一七《阿丑传》。

[3] 钱谦益《列朝诗集》乾上。



而七下西洋的郑和与另一内使王景弘，在第七次出发前，宣德五年（1430），宣宗曾御制长诗，分别赐给二人。在《赐太监王景弘》诗中，说道前期下西洋成功时，表彰他“昔时江命尔最忠……遍历岛屿陵巨褂”，说道自己要“继志述事”时，又明确提出“命尔奉使继前功，尔往抚谕敷朕衷，各使务善安田农，相与辑睦戒击攻。”最后又殷殷致意，表示自己深切的关心，“念汝行涉春与冬，作诗赐尔期尔庸，勉旃尔庸当益崇”。[1]诗中既有明确任务，也有亲切关怀和殷切期望。当然以上只是皇帝赐予宦官的诗文，关于宦官呈上的诗歌目前还没有发现，所以这样的交游是单方面的。

如果说宦官在奴婢内部以及和周边的皇帝，文人士大夫有诗文交游，这是客观环境所致的话，那么他们还走出宫廷，深入到民间与佛寺僧侣亦有频繁往来。“洪武时，一位任姓的少监绘有《百马图》，钱谦益《列朝诗集》中，收有梦观法师《题任少监百马图》一首，诗中盛赞任监手画百骅骝的图后，得出‘鸣呼此画世已稀，徒有千金未经鬻’的结论。”[2]《酌中志》卷二十二：“中官最信因果，好佛者众，其坟必僧寺也。” 可见明代宦官佞佛成风。而据明人沈榜《宛署杂记》，刘侗、于奕正《帝京景物略》的叙述与描写，明代宦官在京都及其周边，尤其西山修建、修缮大量佛寺庙宇，与僧侣往来密切，死后多葬于寺庙周边。

宦官除了以上这样的风雅、娱情方式与文学传播相关外，司礼监刻书则名正言顺的以官方媒体而代言。

明代官刻较前代较为发达，自明代始有“内府刻本”，为皇家的出版机构，由司礼监主

[1] 《宣庙御制总集》，载郑鹤声等：《郑和下西洋资料汇编》中册。
[2] 杜婉言《中国宦官史》台北 文津出版社，民国 85[1996 第 275 页。

持，设有“经厂”专司刊刻书籍，所刊之书多为经史读本、国家政令及皇帝御制之书。按类别而分，有御制书，中宫御制书，此外还刊刻内府授课之读本（如:《大学》、《中庸》、《论语》、《孟子》、《千家诗》、《孝经》等）、释道经典及殿前对策之试题。刘若愚《酌中志》卷十八——内板经书纪略，对宦官刊刻书籍有专门的记载：

> 皇城中内相学问，读《四书》、《书经》、《诗经》、看《性理》、《通鉴节要》、《千家诗》、《唐贤三体诗》，习书柬活套，习作对联，再加以《古文真宝》、《古文精粹》，尽之矣。十分聪明有志者，看《大学衍义》、《贞观政要》、《圣学心法》、《纲目》，尽之矣。《说苑》、《新序》，亦间及之。《五经大全》、《文献通考》，涉猎者亦寡也。此皆内府有板之书也。先年有读等韵、海篇部头，以便捡查难字。凡有不知典故难字，必自己搜查，不惮疲苦。至于《周礼》、《左传》、《国语》、《国策》、《史》、《汉》，一则内府无板，一则绳于陋习，概不好焉。盖缘心气骄满，勉强拱高，而无虚己受善之风也。《三国志通俗演义》、《韵府群玉》，皆乐看爱买者也……

如上，司礼监刊刻书本甚多，有儒家经典《诗经大全》、《礼记》等等；也有许多官修书籍如:《大明会典》、《大明律》等等。还有为数不少的通俗之类读物，如:《三国志通俗演义》、《居家必用》、《四时歌曲》、《山歌》、《百家姓》等等。陈文新对司礼监刊刻《三国演绎》也有考证：“嘉靖元年（1522），司礼监刊刻《三国志通俗演义》，凡二十四卷二百四十则。”[①]

笔者以刘书所列为蓝本，综合认为刊刻诗文中涉及唐诗甚多，如:《李白诗》、《唐贤三体诗》、《唐诗鼓吹》等，这或许与明代复古派宗唐有一定影响。

张琏在其《明代中央政府出版与文化政策之研究》统计，明末天启年间内府刊刻书籍涉及经、史、子、集各部，内容繁杂。并说，明代刊刻从盛衰情况看，前期以司礼监刻书为主，正统以降，渐趋寥落，后期以南北二国子监刊刻为主。其次，他还指出，就出版数量与地位而言，司礼监刻书种类与数量最多，南京国子监次之，北京国子监最少。[②]

明代首开内府刻书之先河，由司礼监主持，这和明代倚重宦官有直接关系，他们不仅把持朝政，也掌握了国家主流传播机构。

司礼监不仅刻书，还有藏书的职能。[③]据《四库全书总目提要》载：“《经厂书目》一卷，明内府所刊书目也。……所列书一百十四部，凡册数、页数，纸幅多寡，一一记载。”[④]此外，明代的经厂本也是普遍用于颁赏，因而流传较广。据《中国古籍善本书目》及《明代版刻综录》等著录，现存的经厂本仍然有数十种之多。从明代司礼监刊刻书籍可以看出政府的文化政策，仅就此而言，有积极的一面，促进了文学事业的广泛传播和保存。

三、明代宦官与文学创作

[①] 陈文新主编《明代文学编年史中期卷》长沙 湖南人民出版社 2006 年，第 19 页。

[②] 张琏《明代中央政府出版与文化政策之研究》台湾 花木兰出版社 2006 年，第 21 页。

[③] 许媛媛《明代藏书文化研究》台湾 中国文化大学中国文学研究所博士论文 2003。

[④]《四库全书总目提要》海南出版社 1999 年，第 456 页。

就是在内书堂这样的教育基地和皇宫大内奴婢文化圈中也还诞生了一些宦官诗文作家。

但为诗毕竟不是他们这些奴婢的主业，内书堂教师“且曰：‘尔诸生系内使，不必学举业文章，惟讲明经史书鉴及本朝典制，以备圣主顾问，有余力学作对与诗可也’。”[①]所以明代宦官通文墨者不少，但学有余力为诗者不多，而诗作流传后世者更是甚少。

刘若愚的《酌中志》卷二十二，对三位宦官诗人和诗作进行了介绍：

其一：郑之惠

郑太监之惠，号明渊……为牌子王奉名下。王则大司礼田太监义名下，王率众名下叩见，田遍熟视之，惟以手抚郑顶嘱王曰：此子顶圆眼秀，人中端正，山根直接印堂，合伏犀贯顶法，宜令读书。不数年，王与田相继卒，即派与管事。田太监诏名下，始深心奋志，受业于卢山人龙节。山人，杭州人，号九虬，博学能诗，于人落落寡合。闻累臣名，便交如旧识者，赠累臣诗云：“栖迟数载谁曾记？我亦疏狂不记人。自接刘生杯酒语，常惊李白屋梁神。宫云冉冉明千树，玉漏迢迢隔九繙，祇令阳回春意早，羁鸾究竟出风尘。”郑自此愈专心经史、古文、左国等书，诗习杜工部，字临黄山谷帖，亦能作时艺古文。性好种植牡丹等花，嗜音善射，久为永贞嫉妒……二年春，告病杜门绝客，究心学问……五年冬，上思文学臣，王太监永祚密荐……凡所蓄书籍、法帖，尽散失一空。生前所作一册，于十年夏值常熟钱宗伯逮入所居，与郑比邻，见而称赏，为之序。初，汤之卒也，郑为经理丧事。后天启丁卯秋，复为汤手勒墓碑。其辞曰：盖闻世之君子没而不朽者，非书绩于旗常则垂名于竹素，以至懿行隐逸之伦，诗酒旷达之士，咸得摅光传记，照映后先。是岂名誉尽属士绅，而吾侪遂乏杰俊哉？汤君讳盛，字铭新，号仲光，北直安肃人。体貌丰昂，顾眄神采，识度远大，器宇宏深，直道正辞，率行己志。自弱冠通经史，而尤以声诗振，常以古法出新意，人皆服焉。

从这段文献资料中我们可以看出在宦官奴婢文学圈中，也有着“有位有为”的长者提拔，奖掖后进，互相习染。也可以看出他们常与士大夫之族有诗酒唱和。而且他们自身亦勤奋好学，而且为诗常有不俗表现。而单从郑之惠诗“栖迟数载谁曾记？我亦疏狂不记人。自接刘生杯酒语，常惊李白屋梁神。宫云冉冉明千树，玉漏迢迢隔九繙，祇令阳回春意早，羁鸾究竟出风尘。”可以洞察出其深居大内，与外界远隔的生活，内心孤独而又疏狂，其中有着追求适得自然的佛道向往。诗风恬淡中有着隐忍之悲切。

其二张维：

张太监维者，北直霸州人，号范吾……幼博学好书，又最为李太监芳器许。隆庆戊辰，遂荐升神庙潜邸位下。万历初年，历升乾清宫管事，提督内忠勇营，掌兵仗局印。而秉笔孙德秀、张鲸诸人，颇妒其才，然维处之泰然……维善诗能文，且精于琴画，往返廉静，驿递咸德之。凡诗赋翰牍，人咸宝惜。十二年三月二十七日夜，侍神庙于乾清宫西廊，上问曰：尔本官三年事毕了。维奏曰：仰荷圣恩，得予令终，臣等存没感戴。上因从容曰：我常想张宏好个老儿，每见我谴罚一个谏官，即叩头流涕，善言宽解，我

[①] 刘若愚《酌中志》卷二十二。

亦为他息怒，何等忠爱。维叩头应曰：此是圣德，纳谏非臣下所能挽回，倘圣怒不息，他亦岂能成功？上曰：尔以他三年除服毕，作一首诗来我看。维即拟题《荣哀慕感》诗云："薤露光阴何易晞？三年梦逐白云飞。哀吟风木人终别，怅望烟霄鹤未归。墓草可怜滋圣泽，祠旌深感照春晖。仁皇夜半思耆旧，重奉恩纶下紫薇。"维《叹鹦鹉》诗云："憔悴君家历岁年，翠襟蒙宠自须怜。能言肯信争如凤，钩喙应知不类鸢。千里云山迷陇树，几回魂梦绕秦川。稻粱未必虚朝夕，直为樊笼一惘然。"题《斗促织》诗云："自离草莽得登堂，贤主恩优念不忘。饱食瓮城常养锐，怒临沙堑敢催强。敌声夜振须仍奋，壮气秋高齿渐长。眼底孽余平剪后，功成谁复论青黄。"……至晚年，两目为盲，尚能濡笔写行草。凡闻有新书，必买来，令左右念听者数年。至万历四十一年夏卒，享年将八十，著有《皇华集》、《归来篇》、《摸金山人集》、《苍雪斋集》等书行于世。维与先监为同官，先监之政事担当，维之文章恬退，咸彪炳于世云。

朱彝尊《静志居诗话》这样评价张维："张监丞以善诗称，定陵（神宗）呼为秀才。"以上文献"幼博学好书"、"颇妒其才，然维处之泰然……维善诗能文……凡诗赋翰牍，人咸宝惜。" 看来张维无愧于这样的认可。而应制之诗《荣哀慕感》由景物的荣衰到人事的生死别离，非常满足和吻合皇帝当时的心意，更可见一斑。而《叹鹦鹉》借笼中鹦鹉"高贵"的宫廷生活，暗含大内中禁锢下的恩宠，有着内心自怜自叹，如人饮水，冷暖自知。寄托着梦想中也向往自由而自然的常规生活。宦官内心的苦楚沥沥渗透出来。而《斗促织》在描述促织之时无不有着人事的感触，仍然有寄托之意。以上三首诗中都隐含着无尽的伤感与苦楚。让我们对宦官的宫廷生活与内心有了一些更深的认识。

其三王翱：

王翱字鹏起，号村东，原籍南直句容人。永乐时，迁北直通州。嘉靖壬寅选入，时年十一岁，拨司礼监内书房读书，受业于郭东娄、赵太洲、孙继泉先生，咸器重之。且曰：尔诸生系内史，不必学举业文章，惟讲明经史书鉴及本朝典制以备圣主顾问，有余力学作对与诗可也。历升乾清宫牌子，随朝请剑，因进封事赐斗牛。八月升太监。万历辛巳，奉旨：慈宁宫教书。遂迁居于西安门北，得从容与士大夫唱和吟诗……翱为人悲歌倜傥，博学自豪，视富贵若电光石火焉。其《咏笼雀诗》云："曾入皇家大网罗，樊笼久困奈愁何？徒于禁苑随花柳，无复郊原伴黍禾。秋暮每惊归梦远，春深空送好音多。圣恩未遂衔环报，羽翮年来渐折磨。"又《游三忠祠》云："秋深结伴出都门，望望疏林带远村。古渡到来同驻马，荒祠谒罢一开樽。松间野鹤穿云唳，天外归鸭背日翻。不是故人能好客，何繇此地得攀援。"翱与维前后皆有诗名，而品秩荣显，翱远不及维。刊《禁砌蛩吟稿》、《村东集》行于世。

朱彝尊《静志居诗话》："监丞集，内乡李荫于美序之。"其《咏笼雀诗》，堪称上乘之作，对皇家牢笼的冷酷，宦官长期困居宫墙之内的寂寞凄凉，写得淋漓尽致。内心的凄苦如同笼中之鸟雀无可奈何与张维的《叹鹦鹉》异曲同工。这些与众不同的人同样有着与众不同的内心。唯独这些诗歌可以窥视到他们的心灵深处。《游三忠祠》则写得苍凉深沉，与文人之诗

不相上下，很有大家豪迈之气。

总之，以上诗作，或恬淡、或悲情、或苍凉，比起其他诗人，并不逊色，而且有着独到的色彩。

《酌中志》卷二十二是迄今对宦官诗人介绍最为详备的，后之钱谦益、朱彝尊大抵没有出此范围。只是钱、朱在宦官诗歌的具体辑录上多于刘若愚几首。

清初钱谦益在《列朝诗集小传》中收集有明代内侍二人，既是王翱和张维。比之《酌中志》里的介绍简单的多，三言二语而已，而且并无异处。

到康熙朝朱彝尊的《明诗综》卷八七之中涓，录有六位宦官诗人的八首诗歌，并对作者进行了简要介绍。分别是：龚犨二首《赠顾潘》、《见狻猊偶作》；张瑄一首《平南乌江道中》；傅伦一首《题望江亭》；王翱一首《秋夜有怀》；张维二首《瑶台霁望》、《老姥词》；孙隆一首《题慧因寺》。因此朱彝尊在《静志居诗话》中说："明制，设内书堂以教小内待，以史官四员主之，从学者约四十人。其后拨入读书者多至三百人，所以教之者有方矣。而三百年来此辈善诗者盖寡，予为搜访，仅得六人焉。此外若杨友、吕宪、戴义、李学辈，虽间有诗句流传，多不成章，虽欲广之而未得也。[①]以上诗作中，王翱《秋夜有怀》借秋夜写"客思逢秋倍寂廖"的宦官意欲摆脱奴婢侍奉身份，而期望"何日一帆江左去，独寻山水混渔樵。"的自由的平民生活。值得一提的是，万历间与刘若愚同年的孙隆，任杭州织造。他先后花费"数十万金"，"装修西湖"，修建了灵隐、湖心亭、静慈寺等寺庙，[②]被人称为"西湖功德主"，赞扬他的功绩不在苏东坡之下。[③]就文化论，明代宦官中，可以堪称一代风流了。[④]他也写过不少诗歌，其中为朱彝尊收录的《题惠因寺》："笙歌日日娱西子，为爱悠闲到玉岑。旧有高人井田宅，沿流且向寺门寻。"诗风淡雅，有一定的水平。单从题目而言，体现出了明代宦官对佛寺的关注，其内心的独特感受寄希望于佛祖，宦官多信仰佛教在诗文中也多有表达。

杨立志在研究明代宦官詠武当山诗时，援引王春瑜《说明代宦官诗》[⑤]之论述并得出结论："明代宦官刘若愚的《酌中志》卷 22，录有万历时太监郑之惠及张维、王翱诗各一首，朱彝尊的《明诗综》录有宦官诗八首，合计七位诗人的十一首诗。" [⑥]而笔者认真阅读《酌中志》卷二十二后，发现刘若愚录有的三位宦官诗人（除王翱、张维外，另有郑之惠为朱彝宗和钱谦益所未见）并非如王春瑜所言，每人各一首，张维应是二首，王翱应是三首，所以事实是合计共有七位诗人的十四首诗。

杨立志的研究是鉴于明代宦官提督湖广武当山达二百年之久，故在点校整理明清时期纂修的《大岳太和山志》时，又发现明代宦官詠武当山的诗作七首，并对这些宦官的生平和诗中涉及武当山的典故略作考释。杨立志在《太和山志》中，新发现明代弘治年间宦官扶安《登太和山》一首；正德年间龚犨、吕宪无题诗各一首；嘉靖年间戴义、李学无题诗各一首；万

[①] 朱彝尊.明诗综卷八十七.中华书局 2007 年。
[②] 张大复《梅花草堂笔谈·书田孙二监事》。
[③] 张岱《西湖梦寻》卷三。
[④]《明史》卷三〇五。
[⑤]《明清史散论》北京 东方出版中心，1999 年第 295 页。
[⑥] 明代宦官詠武当山诗考释》郧阳师范高等专科学校学报 2001.4。

历年间张维《由太和入南岩》、《紫霄宫》二首。以上合计七首都是前人所未见。

近期笔者查阅到 清·潘介社纂辑《明诗人小传》[1]龚辇（以下中狷）共七人作了简介，他们是龚辇、张瑄、傅伦 、王翱、张维、孙隆、史宾。

以上七位诗人中前六位在钱谦益、朱彝尊考证之列，介绍也近乎一致，史宾为他们所未见。而在刘若愚《酌中志》卷二十二中对史宾的诗文才能给予详细记载。

> 秉笔史太监宾者，嘉靖四十一年选入，多学能书，颇复欧阳，率更笔法，先监最器之，历升文书房。史广交游，善琴弈，好写扇，其诗字之扇流布宫中，神庙思得好秉笔，览至史姓名，皇贵妃郑娘娘偶赞扬之……

综合以上文献和王春瑜和杨立志两位研究者之外，尚未有人触及宦官诗作，也未有新的宦官诗作的发现。

笔者近期于《四库全书存目丛书》中发现明人俞宪编《盛明百家诗》中完整的收有龚内监集一卷，即为《冲虚集》，朱彝尊在《明诗综》卷八十七中引用编者俞宪之言，谓“冲虚”乃空谷之音也。而在此诗集中，龚辇有专诗《诸友笑号冲虚戏成八句解嘲》对此进行了说明。“诸公笑我号冲虚，我号冲虚公岂知。风载琼笙遣月窟，龙衔宝盖上天池，时当动静无差处，数到乘除有定期。三十六宫都览遍，不妨谈笑见庖羲”俞宪这样介绍龚辇：“雅事文墨，兼尚理学，著有诗文五卷，名冲虚集，翰史张东白序其首，张其乡人。冲虚则龚之别号也，采而刻之见我。明貂璫有人耳，盖所谓空谷之音无亦希世之宝也。”

《龚内监集》是目前所见最为完整的保存并流传至今的宦官诗集。共 26 首，除 2 首（即《见狻猊偶作》和《赠顾潘》）为朱彝尊《明诗综》所收外，其余都为之前的收集者和研究者所未见。其诗大致可以分为四类：

一是题画诗。如《题画红梅》、《题扇面鸟》、《和魏国勋徐廷弼题扇面景》、《扇面李白对月》、、《题唐勋大人园亭小景》。其《题携琴访友图》：“不惮驱驰去路深，山阳过却又山阴。山中谁是公相识，自有人知太谷音。”写得乐观旷达而饱含诗情画意。

一是感怀诗。这类诗歌是诗集的主体，如《闲中有感三首》，其一：“万物备于我，我身当践行。既无不了事，那有未忘情。”积极乐观，且富含生活情趣。《翁永年告别之令鄱阳席间有作奉赠》：“方期共结岁寒盟，岂料秋风动别情。后夜相思谁比类，王弘元只念渊明。”送别感怀，与友人的交游中饱含深情。《黎先生病中敬诗问安》：“造化小儿态，养生达人心。青山一丸药，流水几絃琴？元气有通塞，病源无浅深。悬知今日愈，过我共觞吟。”《挽故人酒公（公姓酒，名德，素善养生）》“当年豪饮若长鲸，一醉于今竟不醒。敢在江边寻李白，懒于世上谒刘伶。吟余饭髁魂何生，梦入糟■骨亦馨，几度西郊寒食节，断猿啼鸟不堪听。”等等。此类诗歌最富有情感，充满人生的感悟，但淡淡的感怀中有着养生的哲理之趣，也看出诗人有着不俗的风雅之趣。

一是哲理诗。如《次韵郑山秀先生》：“方寸不容尘虑关，纵居朝市似居山。摘花浸酒青

[1] 台湾 国立中央图书馆 印行 中华民国七十五年，第 214 页。

春好，看竹钩簾白画间。道亦每游鱼■外，吟情多付水云间。即今进皆遗逸，早为苍生愈病颜。”哲理与人世沧桑自然交融，也看出诗人归隐佛道的心态。

一是写景诗。如《冬日即事》：“梅作薰乡客，松为伴坐人。夜深庭院静，雪月文相亲。”《杨柳吟》：“西湖堤上柳，青眼看何人。多少寻春客，贤愚认得真。”此外尚有《奉和怡斋唐公盆菊之韵》、《盘中新藕有感》、《和管天节求竹韵》等等，诗风淡雅，自然景物中流淌着人情人事。足见诗人感情细腻、体验敏感。这些诗多借景物抒发一定的生活情趣，亦有感怀内质。

综合前文郑之惠、张维、王翱及以上龚犨的诗作分析，我们可以认识到他们作为身残之人，身居大内，通过诗歌言说了对外在事物，人事、人情的个性认识与独特的内心感受。

还据《酌中志》卷之七——先监遗事纪略：“先监陈矩，司礼监掌印太监，为人正直，暇时喜欢弹琴、吟诵诗文，收集古董字画。喜欢读《左传》、《国语》、《史记》、《汉书》和有关儒学的各种书籍，周敦颐、张载、程颐、程颢、朱熹等人的文集。尤其是常常细读《大学衍义补》。万历三十三年（1605），还上奏进送两部，请求司礼监重新刊印。死后文武官员多去吊唁，人多至堵塞道路。大学士朱赓、李延机、叶向高亲自在棺前祭奠，祭文中有“三辰无光，长夜不旦”等句。神宗赐祠额题为“清忠”。有著作《皇华纪实》、《香山记》、《游闽中记述》可惜没有刊刻。”

以上凡此，也只是少数知名宦官，文史中对其进行了或多或少相关文献记载。而多数的宦官诗人、诗作都流失于历史之中。或仅仅是只言片语的提及，而对此提及较多的是宦官的墓志铭。如：《明故内宫监太监陈公墓志铭》载，弘治时太监陈崖庵，正统时，入内府，凡奏疏皆亲自起草，不假手于人，并“酷好律诗”，作诗不少。[①]明代由于宦官得势，文人士大夫出于仕途考虑对专权宦官阿谀成风，死后亦有谀墓之作。据北京及周边地区建国后出土及之前保存的明代宦官营造寺庙或自己的坟茔的石刻碑文显示，多为当时名流士大夫为之撰写，从石刻文献中看到文士与宦官交往的另一面。[②]

除了诗文创作外，刘若愚《酌中志》是唯一流传至今的宦官著作，这部笔记小说，共24卷，由于作者长期生活在宫中，见闻与一般朝臣不同，所见深宫事情巨细，可以自由取材，记述具体、详尽、细致，比较可信，可以补一些史籍的不足。在自序中刘自谦到“文章家必笑其俚，在史家自存其质也。”刘若愚原名时敏，天启中，被魏忠贤心腹司礼监秉笔李永贞调入内直房经管文书。期间目睹耳闻，无可奈何，复改名若愚，暗埋“苦心”二字也。魏党灭，卷入，以“刀笔深文，明奸害众”的罪名，处斩立决，后改判斩监候。刘若愚蒙羞含冤，愤懑难平，遂于狱中历时十二年，记宫中见闻，仿司马迁发愤著《太史公书》而撰《酌中志》，兼为自己申诉辩白。文笔质朴，夹叙夹议，颇有特色。尤其时宫中太监的阴暗扭曲心理，表露无遗。全书记录细致谨严，清人黄廷鉴在评述他时，说他“人不足道”，而他的《酌中志》一书，“实创前此未有之制度”。史学界研究者更多的关注其独特的史料价值，事实上，这部笔记有同样重要的文学价值。其通过纪略的体例对于宦官、宫女后宫奴婢生活以

[①] 转引自王春瑜《明清史散论》北京 东方出版中心 1999 年，第 57 页。

[②]《新中国出土墓誌·北京》[壹]前言 中国文物研究所 北京石刻艺术博物馆 文物出版社 2003。

及皇家体制等各种事件的记录颇具写实笔法，同时又具有文学人物刻画传神，细致入微。通过片言只语就对人物进行了勾勒。如卷十四对于魏忠贤寥寥数语刻画的既已入木，之后又通过客氏互现方式展现其独特的人物个性。“忠贤少孤贫好色，赌博能饮，啖嬉笑喜，鲜衣驰马，右手执弓，左手彀弦，射多奇中，不识文字，人多以傻子称之。亦担当能断，顾猜狠自用，喜事尚谀，是其短也。素好僧敬佛，宣武门外柳巷文殊庵之僧秋月，及高桥之僧愈光法名大谦者，乃贤所礼之名衲也。如碧云寺僧，则酒肉势利不足齿矣。” [①]很见文学功力。再有《酌中志》更有意义的文学价值在于进行文学创作的同时，保存和介绍了外界世人少见少知的宦官诗人生平经历与诗文作品的介绍，以及他们内部成员间的相互习染并与皇帝、文人士大夫之间的诗文交游与唱和。《酌中志》写成后，便成为许多文学作品取材的绝好资料，如明末秦兰徵撰写的《天启宫词》一百首，便是根据该书与《玉镜新潭》中的有关部分而写成的。

诗文、笔记之外，《酌中志》卷二十二，有载：“光庙喜射，又乐观戏，于宫中教习戏曲者，近侍何明、钟鼓司官郑稽山等也。”可见宦官不仅进行一般的诗文创作，也进行戏曲教习，这也使得文学传播与创作多样化、丰富化。

综上，明代宦官虽然在（东）汉、唐、明三代之中为祸达到极盛，对明代政治、经济等破坏严重，但对文学也有些许的“建设”与建树，在文人士大夫主流的文学史之外，既部分地接受了文学的教育，也无意中参与了文学的传播，并进行了些许文学的创作。因此王春瑜有言：“宦官中文化人的出现，无疑进一步丰富了故宫内的文化生活。” [②]

[参考文献]

[1]《明史》张廷玉等 中华书局 1974.
[2]《酌中志》〔明〕刘若愚 北京古籍出版社 1994.
[3]《盛明百家诗》〔明〕俞宪 《四库全书存目丛书》本 齐鲁书社 1997.
[4]《宛属杂记》〔明〕沈榜 北京出版社 1961.
[5]《帝京景物略》〔明〕刘侗 于奕正上海古籍出版社 2001.
[6]《明诗综》〔清〕朱彝尊 中华书局 2007.
[7]《明通鉴》〔清〕夏燮 中华书局 1959.
[8]《列朝诗集小传》〔清〕钱谦益 上海古籍出版社 1959.
[9]《明朝宦官》王春瑜 杜婉言 陕西人民出版社 2007.
[10]《明清史散论》王春瑜 东方出版中心 1996.
[11]《明代藏书文化研究》许媛媛 台湾 中国文化大学中国文学研究所博士论文 2003.
[12]《明代中央政府出版与文化政策之研究》张琏 台湾 花木兰出版社 2006.
[13]《明代宦官詠武当山诗考释》杨立志 郧阳师专学报 2001·4.

[①] 舒习龙《明末宫廷史事研究的力作——〈酌中志〉评介》长江论坛 2007·3。
[②]《明清史散论》. 北京 东方出版中心 1999 年，第 64 页。

[14]《明末宫廷史事研究的力作——〈酌中志〉评介》舒习龙 长江论坛 2007·3.

明清通俗小说凡例研究

暨南大学文学院　程国赋

摘　要：作为附着于小说文本的一种特定的文体形式，小说凡例具有很好的研究价值。本文在对明清通俗小说凡例进行搜集、统计的基础上，归纳其整体特征，并从四个层面加以论述：一、明清通俗小说凡例的史料价值；二、凡例与通俗小说创作方法；三、凡例与通俗小说回目；四，凡例与通俗小说读者，试图从文献整理和理论研究双重层面关注这一特定小说文体，由此探寻明清通俗小说的创作方法、体制结构，还原通俗小说产生、发展、演变的真实轨迹。
关键词：明清通俗小说　凡例　史料价值　创作方法　小说回目　读者阶层

凡例是揭示著作内容、创作主旨、编纂体例的一种特定文体，又称发凡、叙例、叙略、例言、补例等等。凡例起源很早，西晋杜预《春秋左氏传序》指出："其发凡以言例，皆经国之常制，周公之垂法，史书之旧章，仲尼从而修之，以成一经之通体。"[①]由此可知，早在孔子之前的史书修撰中已采用凡例的形式，孔子沿而用之。

最早系统介绍凡例渊源及历代凡例得失的是唐代史学家刘知几，他在《史通》卷四《序例》中指出："夫史之有例，犹国之有法。国无法，则上下靡定；史无例，则是非莫准。昔孔子修经，始发凡例；左氏立传，显其区域。科条一辨，彪炳可观。降及战国，迄乎有晋，年逾五百，史不乏才，虽其体屡变，而斯文终绝。唯令升（按：干宝字）先觉，远述丘明，重立凡例，勒成《晋纪》。邓（粲）、孙（盛）已下，遂蹑其踪，史例中兴，于斯为盛。若沈《宋》（按：指沈约《宋书》）之志序、萧《齐》（按：指萧子显《齐书》）之序录，虽皆以序为名，其实例也。"[②]刘氏对凡例予以高度重视，他把史书之凡例比作"国之有法"，同时，他认为，凡例的应用始于孔子，源于经史著述；作为一种特定文体，凡例经历兴衰曲折的演变历程，自左氏之后中绝，晋朝之后复兴；早期的凡例多与序文相合，如沈约《宋书》、萧子显《齐书》等，虽名为序，实则序例结合，后来凡例逐渐从序文中分离，成为独立的文体。

一、明清通俗小说凡例的统计及其特点

小说凡例一般位于小说卷首，在序言和目录、插图之间，其中保存着丰富的小说史料，对于研究小说编撰者的创作主旨、刊刻者的出版意图、小说创作理论、小说创作与读者、市

[①] 晋·杜预：《春秋左氏传序》，文津阁《四库全书》经部春秋类《左传注疏》卷首，商务印书馆，2005 年版，第 49 册，第 6 页。

[②] 唐·刘知几：《史通》卷四《序例第十》，清浦起龙《史通通释》本，上海古籍出版社，1978 年版，第 88 页。

场的关系均具有重要的价值和意义。从学术界目前的研究状况来看，小说凡例研究尚未受到应有的重视，经笔者检索发现，迄今为止，学术界关注的焦点主要是甲戌本《红楼梦》的凡例，至少有 9 篇论文，[①]然而，从整体的角度对小说凡例进行专门研究的论文只有 1 篇，即沈梅丽刊发于《哈尔滨学院学报》2007 年第 3 期的《明清小说中的凡例研究》，此文主要从三个方面进行探讨：明清文人小说理论与思想的折射；小说作者、评者及其成书时间等文献资料的存留；小说版本变化与商业性出版手段的再现，对明清小说凡例作了一定的阐述，不过，在文献勾勒方面尚不全面，另外，在论述的深度上亦有进一步探讨之必要。

经笔者搜集、统计，明清通俗小说凡例共有 41 篇，试列表如下[②]：

书名	作者	成书时间	抄写、刊刻者及其时间	备注
《大宋中兴通俗演义》八卷七十四则	熊大木	嘉靖三十一年（1552）	嘉靖三十一年（1552）建阳清江堂杨涌泉刊	又名《大宋演义中兴英烈传》。卷首有凡例七则
《列国志传评林》八卷二百三十四则	余邵鱼	未详	建阳余象斗三台馆万历三十四年（1606）重刊	卷首有“列国并吞凡例”十一则，不分段
《李卓吾批评忠义水浒全传》一百二十回（不分卷）	施耐庵	元末明初	吴县袁无涯书种堂万历四十二年（1614）刊	卷首有袁无涯“忠义水浒全书发凡”十则

① 关于甲戌本《红楼梦》凡例研究的论文主要是：冯其庸《论〈脂砚斋重评石头记〉甲戌本“凡例”》，载《红楼梦学刊》1980 年第 4 期；王本仁《〈红楼梦〉脂残本〈凡例〉试谈》，载《青海师范大学学报》1980 年第 3 期；周策纵《〈红楼梦〉“凡例”补佚与释疑》，载《红楼梦学刊》1981 年第 1 期；邓遂夫《论甲戌本“凡例”与〈红楼梦〉书名》，载《红楼梦学刊》1986 年第 3 期；尚友萍《证甲戌本〈凡例〉的作者是脂砚斋》，载《红楼梦学刊》1992 年第 2 期；鲁歌《〈红楼梦〉甲戌本〈凡例〉的作者是曹兆页》，载《许昌师专学报》1998 年第 4 期；胡淑莉、张振昌《论〈红楼梦〉甲戌本“凡例”》，载《社会科学战线》1999 年第 6 期；张杰《浅谈〈红楼梦〉甲戌本的“凡例”》，载《陕西广播电视大学学报》1999 年第 1 期；马瑞芳《论甲戌本〈凡例〉为曹雪芹所作》，载《红楼梦学刊》2003 年第 4 期

② 这里需要指出几个问题：第一，本文所界定的通俗小说主要指故事性强、适合于普通读者阅读水平和阅读需要的小说；语言通俗，以白话小说为主，包括少量以浅近文言写成的小说。按照这一界定标准，明清时期有些小说虽有凡例或例言，但不作为本文论述对象，如：印月轩万历刊《广艳异编》、万历四十三年沈应魁刊《广谐史》、康熙年间刊《虞初新志》、《世说新语补》均有凡例、《今世说》、传奇小说集《太仙漫稿》、乾隆五十八年刊陈世熙（号莲塘居士）所编《唐人说荟》均有例言，清人陈球用四六体骈文写成的《燕山外史》有“旧例”、《聊斋志异》刊本的几篇例言，如乾隆三十一年（1766）青柯亭赵起杲刊本有例言十则，道光四年（1824）黎阳段氏刊《聊斋志异遗稿》有例言六则，光绪年间石印本《聊斋志异》有题“铁城广百宋斋主人”所作例言九则，俱未列入下表；1912 年，梦笔生将《续金瓶梅》改题《金屋梦》，于 1915 年在《莺花杂志》创刊号连载，系民国时期作品，虽有凡例，亦不属本文研究范围，故未列入，特作说明；第二，明清通俗小说凡例亦具广告意义，请参见拙作《论明代坊刊小说的广告手段》，载《学术研究》2007 年第 6 期。另外，清刊小说《北史演义》凡例第二十则、道光二十八年刊《三分梦全传》凡例、《野叟曝言》凡例第三则均具广告色彩，限于篇幅，不再作专门论述；第三，本表主要按附有凡例的小说刊刻或抄写的时间先后次序排列，而非按照小说成书的时间先后排列；第四，下文涉及小说篇目，凡未注明出处者，皆以本表所注版本为准。

《三教开迷归正演义》二十卷一百回	潘镜若	约为万历年间	金陵万卷楼万历刊	卷首题凡例“八款”，实为六则，每则以“本传”开头
《李卓吾先生批评西游记》一百回	吴承恩	未详	约泰昌、天启间	卷首有凡例不分则
《于少保萃忠传》十卷七十回	孙高亮	万历初	浙江嘉兴沈国元大来堂天启刊	卷首有凡例二十二则
《拍案惊奇》四十卷四十篇	凌濛初	崇祯戊辰即元年（1628）	金阊安少云尚友堂崇祯元年刊	卷首有凡例五则
《魏忠贤小说斥奸书》八卷四十回	吴越草莽臣（即陆云龙）	崇祯元年（1628）	钱塘县陆云龙峥霄馆崇祯元年刊	卷首有凡例五则，每则以“是书”开头
《隋炀帝艳史》八卷四十回	齐东野人	明末	金陵人瑞堂崇祯四年刊	一名《风流天子传》。卷首有凡例十三则
《禅真逸史》八卷四十回	清溪道人（方汝浩）	明末	明末杭州夏履先刊	卷首有凡例八则
《新列国志》一百0八回	冯梦龙	明末	吴县叶敬池崇祯年间刊	卷首有凡例七则
《岳武穆尽忠报国传》七卷	于华玉	崇祯末	友益斋崇祯末刊	卷首有凡例六则
《快心编》十六卷三十二回	天花才子	清初	清初课花书屋大字本	卷首有凡例五则
《续金瓶梅》六十四回	丁耀亢	顺治十七年（1660）	顺治十七年原刊	封面题《续编金瓶梅后集》。卷首有“续金瓶梅后集凡例”八则
《醒世姻缘传》一百回	西周生	顺治年间	清同德堂刊	卷首有凡例八则，均以“本传”开头
《春柳莺》十回	南北鶡冠史者	康熙元年（1662）	康熙年间刊	卷首有凡例八则，题“史者自识”
《绣屏缘》二十回	苏庵主人	顺治年间或康熙初	康熙庚戌即九年（1670）抄写	卷首有凡例七则，题“苏庵漫识”
《百炼真》十二回	墨浪仙主人	康熙年间	康熙年间本衙藏板	卷首有凡例七则
《隋唐演义》一百回	褚人获	康熙甲子即二	清四雪草堂刊	卷首有“四雪草堂重

		十三年（1684）		编隋唐演义发凡”四则。康熙乙亥（1695）本有褚人获自序
《金瓶梅》一百回	兰陵笑笑生	嘉靖、万历间	康熙乙亥即三十四年（1695）刊	卷首有张竹坡“批评第一奇书金瓶梅凡例”四则
《廿一史通俗衍义》二十六卷四十四回	吕抚	雍正年间	清正气堂活字本	卷首有凡例十则
《女才子书》十二卷	烟水散人（疑为徐震）	约成书于顺治十六年（1659）	乾隆十五年（1750）大德堂刊	卷首有凡例四则
《脂砚斋重评石头记》（甲戌本，残抄本，存十六回）	曹雪芹	乾隆年间	脂砚斋甲戌（乾隆十九年，即 1754 年）抄阅重评	卷首有凡例四则，末附自题七律诗一首
《三国志演义》一百二十回	罗贯中	元末明初	乾隆三十四年（1769）新镌世德堂本	毛宗岗评《三国志演义》卷首有凡例十则
《北史演义》六十四卷	杜纲	乾隆癸丑即五十八年（1793）	乾隆五十八年原刊	卷首有凡例二十则
《南史演义》三十二卷	杜纲	乾隆乙卯即六十年（1795）	乾隆六十年原刊	卷首有凡例十则
《岭南逸史》二十八回	花溪逸士（黄岩）	乾隆、嘉庆年间	清文道堂藏板。清嘉庆六年（1801）李梦松序本为现存最早刊本	卷首有凡例五则
《后红楼梦》三十回	逍遥子	嘉庆元年（1796）以前	乾、嘉间白纸写刻本	卷首有凡例五则。《红楼梦》最早续书
《续红楼梦》三十卷	秦子忱	嘉庆二年或三年初	嘉庆四年（1799）抱瓮轩原刊	卷首有凡例六则
《红楼复梦》一百回	红香阁小和山樵南阳氏（疑为陈少海）	嘉庆四年（1799）	嘉庆四年蓉竹山房原刊，有鄉嬛斋刊本等	卷首有凡例二十六则
《鬼谷四友志》三卷六回	杨景淐	乾隆六十年（1795）	嘉庆八年（1803）博雅堂刊	又名《孙庞演义七国志全传》。卷首有凡例六则

《白圭志》四集十六回	崔象川	嘉庆三年（1798）以前	嘉庆十二年（1807）永安堂刊	卷首有凡例六则，均以“此书”开头
《红楼梦补》四十八回	归锄子	约成书于嘉庆二十四年（1819）	清道光十三年（1833）藤花榭重刊	卷首有叙略七则
《三分梦全传》十六回	张士登	约成书于嘉庆二十三、二十四年	道光二十八年（1848）刊	又名《醒梦录》。卷首残存凡例九则
《儒林外史》五十六回	吴敬梓	约乾隆年间	同治十三年（1874）齐省堂增订本	卷首有例言五则
《野叟曝言》二十卷一百五十二回	夏敬渠	乾隆年间	光绪七年（1881）毗陵汇珍楼新刊活字本	卷首有凡例六则
《三国志演义》一百二十回	罗贯中	元末明初	光绪十六年（1890）广百宋斋校印	《绘图增像第一才子书》卷首有许时庚撰《三国志演义补例》
《海上花列传》六十四回	花也怜侬（即韩邦庆）	清末	最初刊于光绪十八年（1892）《海上奇书》杂志，光绪二十年出版单行本	又名《花国春秋》、《青楼宝鉴》、《海上青楼奇缘》等。卷首有例言十则
《万国演义》六十卷四百六十则	沈惟贤辑著，高尚缙鉴定，张茂炯述章	光绪年间	光绪二十九年（1903）作新社排印本	卷首有凡例六则
《洪秀全演义》五十四回	黄小配	最初于1905年连载于香港《有所谓》报附页	光绪三十四年（1908）石印本	又名《绣像太平天国演义》、《洪秀全》。卷首有例言，不分则
《新七侠五义》二十四回	治逸	晚清	宣统元年（1909）小说改良社铅印本	卷首有凡例七则

综而论之，明清通俗小说凡例体现以下一些特点：其一，凡例这一文体与明清时期的书坊及书坊主之间联系紧密。从目前文献来看，现存最早附有凡例的通俗小说应为明代建阳书坊主熊大木所编、嘉靖三十一年（1552）建阳书坊清江堂杨涌泉所刊《大宋中兴通俗演义》。沈梅丽《明清小说中的凡例研究》认为：“通俗小说中较早采用凡例的是《三教开迷归正演

义》（约刊刻于明万历三十五年）评点本”，误。《大宋中兴通俗演义》的编撰者、刊刻者皆为书坊主；此外，吴县袁无涯、杭州夏履先、陆云龙、四雪草堂主人等书坊主还亲自撰写小说凡例（参见下文所论），由此可知，在通俗小说凡例这一文体演进历程中，明清时期的书坊主功不可没；其二，凡例主要分布于历史小说和写情小说（含世情小说、才子佳人小说、儿女英雄小说等）之中，如《红楼梦》的原作及续书共有 5 部小说附有凡例；其三，小说凡例的数量虽不及序跋，不过，从出现凡例的小说创作或刊刻时间上看，分布范围较广，在通俗小说逐步兴起的明代嘉靖时期，就出现小说凡例这一文体形式，嘉靖三十一年（1552）建阳清江堂杨涌泉刊《大宋中兴通俗演义》，卷首有凡例七则，此后万历、泰昌、天启、崇祯、顺治、康熙、乾隆、嘉庆、道光、同治、光绪年间编刊的小说均有凡例，晚清小说《海上花列传》、《万国演义》、《洪秀全演义》、《新七侠五义》皆有例言或凡例；其四，明清通俗小说凡例的形式、内容丰富多样。一般分则，也有不分则的，如泰昌、天启间所刊《李卓吾先生批评西游记》、光绪三十四年石印本《洪秀全演义》等，都不分则。建阳余象斗三台馆万历三十四年（1606）重刊《列国志传》，卷首有“列国并吞凡例”十一则，不分段。其凡例简要叙述战国诸侯相并以至秦并六国的经过，分别叙及楚灭陈、越灭吴、田和代齐、晋分为韩赵魏三国以及秦灭周、韩、赵、燕、魏、楚、齐之事，点明小说创作的背景和主要内容，与明清时期其他通俗小说凡例相比，比较特别；其五，由上表可知，明清时期通俗小说一般称作凡例，不过，晚清小说多称例言。

明清通俗小说凡例不仅具有很好的史料价值，同时也是我们研究明清小说创作、小说理论、出版市场、读者阶层等问题的特定视角。以往学术界一般结合序跋、笔记、评点、书信、官、私目录等对明清时期通俗小说创作与批评理论加以阐述，很少涉及小说凡例，实际上，通过小说凡例这一独特视角有助于我们加深对明清通俗小说理论的全面认识与理解。有鉴于此，本文从以下四个层面对明清通俗小说凡例加以阐述。

二、通俗小说凡例的史料价值

作为明清通俗小说文本的一部分，小说凡例具有很高的史料价值，在小说作品的著作权归属、作家生平事迹、小说名称的演变、小说生成的社会文化环境诸方面，均提供重要的文献材料，值得我们予以重视。

就笔者所统计的 41 篇明清通俗小说进行考察，小说凡例的撰写者主要有以下三种情况：

第一，可以确定为小说作者撰写凡例的刊本或抄本如下：金陵万卷楼万历刊《三教开迷归正演义》末署“九华山士谨识”，可知为作者潘镜若（号九华山士）自撰；友益斋崇祯末刊于华玉《岳武穆尽忠报国传》凡例结尾题“金沙辉山于华玉识于孝乌之卧治轩”；苏州尚友堂崇祯刊《拍案惊奇》凡例标“即空观主人识”，即作者凌濛初自称；康熙年间刊《春柳莺》凡例结尾题“史者自识”，可知乃作者南北鶡冠史者自作凡例；康熙九年抄写本《绣屏缘》凡例题“苏庵漫识”，即作者苏庵主人；脂砚斋甲戌抄阅重评《脂砚斋重评石头记》凡

例末附自题七律诗一首，可知为作者自作；嘉庆十二年永安堂刊《白圭志》凡例中多次出现作者崔象川自称；光绪二十九年作新社排印本《万国演义》凡例结尾题“编者识”；光绪年间刊本《海上花列传》例言为作者花也怜侬（即韩邦庆）自撰，等等。

第二，可以确定为刊刻者所撰凡例的刊本有：吴县袁无涯书种堂万历四十二年刊《李卓吾批评忠义水浒全传》，卷首有“忠义水浒全书发凡”十则，乃袁无涯所作；明末杭州夏履先刊《禅真逸史》，其凡例结尾题“古杭爽阁主人履先甫识”，乃夏履先自称；清代四雪草堂刊《隋唐演义》，由“四雪草堂主人”撰《隋唐演义发凡》；乾隆十五年大德堂刊《女才子书》，其凡例先后三次将作者称为“先生”，应为刊刻者所撰。

第三，自编自刊者撰写凡例，这种情况比较少，《魏忠贤小说斥奸书》即为一例，其书凡例末尾署“峥霄主人”，即作者兼刊刻者的陆云龙自撰。

小说凡例往往透露出比较重要的有关作者、小说人物原型以及评点者诸方面的信息。以《岳武穆尽忠报国传》为例，此书一般认为是于华玉所作，其凡例结尾所言“金沙辉山于华玉识于孝乌之卧治轩”印证了这一说法，与此同时，凡例结尾又题“门人信安古云余邦缙删次”，可见其门生余邦缙亦参与编写，此书是他们共同编写而成，凡例记载对传统说法有所补充；另外，甲戌本《石头记》凡例自题七律诗：“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常。”这首七律诗，其他版本皆无，这为考证《石头记》作者及创作情况提供第一手材料。同治十三年（1874）齐省堂增订本《儒林外史》例言第五则云：“原书不著作者姓名，近阅上元金君和跋语，谓系全椒吴敏轩征君敬梓所著，杜少卿即征君自况，散财，移居，辞荐，建祠，皆实事也。慎卿乃其从兄青然先生檠，虞博士乃江宁府教授吴蒙泉，庄尚志乃上元程绵庄，马二先生乃全椒冯粹中，迟衡山乃句容樊南仲，武书乃上元程文。……或象形谐声，或廋词隐语，若以雍乾间诸家文集紬绎而参稽之，则十得八九矣。”这则凡例不仅通过金君和跋语确定《儒林外史》一书的作者为吴敬梓，而且揭示出小说中杜少卿、杜慎卿、虞博士、庄尚志、马二先生、迟衡山等人物的原型，成为我们研究《儒林外史》不可多得的重要史料。有些凡例提供了关于小说评点者的信息，例如，《禅真逸史》凡例云：“爽阁主人素嗜奇，稍涉牙后辄弃去，清溪道人以此见示，读之如啖哀梨，自不能释，遂相与编次评定付梓。”由此可知，“爽阁主人”即书坊主夏履先正是小说的评点者之一。

凡例保存着有关小说作品的重要信息。甲戌本《石头记》凡例开头交代书名情况：“是书题名极多，《红楼梦》是总其全部之名也，又名《风月宝鉴》，是戒妄动风月之情；又名《石头记》，是自譬石头所记之事也，此三名皆书中曾已点睛矣。……此书又名曰《金陵十二钗》，审其名则必系金陵十二女子也。”交代《红楼梦》一书的名称及其由来。与此相似的是，书种堂万历刊《忠义水浒全书发凡》第一、二、三则分别交代“传”、“水浒”、“忠义”等命名由来；人瑞堂刊《隋炀帝艳史》凡例第五则云：“炀帝为千古风流天子，其一举一动，无非娱耳悦目、为人艳羡之事，故名其篇曰《艳史》。”《鬼谷四友志》第一则云：“《西游》乃纂发至理，皆是寓言，借人身之意马心猿为旨，故言《西游真诠》。”第五则云：“四友志者，孙（膑）、庞（涓）、苏（秦）、张（仪）四人之事也。”《野叟曝言》凡例第一则云：“题名

曰《野叟曝言》，亦自谓野老无事曝日清谈耳。”以上几则凡例交代本书或他书命名的原由及其寓意。有的凡例还透露出为治小说史者所遗漏或已散佚的作品信息，如清四雪草堂《重编隋唐演义发凡》第二则云：“书名《隋唐演义》，似宜全载两朝始末，但是编以两帝两妃再世会合事为一部之关目，故止详隋炀帝而终于唐明皇、肃宗之后，尚有十四传，其间新奇可喜之事，另为《晚唐志传》以问世，此不赘及。”《晚唐志传》一书，古今小说目录均未记载，此书凡例为我们提供了很好的线索。前文所列《三教开迷归正演义》、《岳武穆尽忠报国传》、《拍案惊奇》、《春柳莺》、《绣屏缘》、《脂砚斋重评石头记》、《白圭志》、《万国演义》、《海上花列传》等小说凡例或例言由小说作者自撰，这些凡例也成为研究小说作家思想、创作的重要史料。

通过凡例，我们可以不同程度地了解明清时期通俗小说创作、刊刻的特定时代气息。明末友益斋所刊《岳武穆尽忠报国传》凡例第六则云，刊印此书乃借“以一身百战，虏破寇平，尤冠绝于从来诸将之上”的岳飞抗金之事，作为“今日时事之龟鉴也，有志于御外靖内者，尚有意于斯编。”明末时局动荡，满汉冲突日趋激烈，在这种形势下，岳飞抗金故事受到广泛欢迎，天启七年宝旭斋所刊邹元标《岳武穆精忠传》、友益斋崇祯末所刊于华玉《岳武穆尽忠报国传》、明末蔚文堂所刊《新编全像武穆精忠传》等说岳小说丛出不穷即为明证，《岳武穆尽忠报国传》凡例之言在一定程度上成为当时民族冲突、动乱时局之缩影。

部分清刊小说的凡例也或多或少地体现有清一代的文字高压政策。成书于雍正年间、清正气堂活字本《廿一史通俗衍义》凡例第十则云：“是书欲广其传，不禁翻板，第抚数载苦心，原非为利。如有易名及去名翻板，又或翻板而将本朝之事迹得之传闻，妄意增添者，虽千里必究。”编刊者不禁商业性翻板，但禁乱改作品，尤其是对于“将本朝之事迹得之传闻，妄意增添者”者，“虽千里必究”，为什么会如此严格呢？凡例作者乃是经历雍正初年查嗣庭案之后，对文字狱产生畏惧心理，我们从凡例第二则、第十则也可以看出，这两则凡例共有五处提及“本朝”，皆顶格刻写，以示敬畏。甲戌本《石头记》凡例第二则云：“书中凡写长安在文人笔墨之间，则从古之称；凡愚夫妇儿女家常口角，则曰中京，是不欲着迹于方向也。盖天子之邦亦当以中为尊，特避其东南西北四字样也，此书只是着意于闺中，故叙闺中之事切，略涉于外事者，则简不得谓其不均也。”第三则云：“此书不敢干涉朝廷，凡有不得不用朝政者，只略用一笔带出，盖实不敢以写见女之笔墨唐突朝廷之上也，又不得谓其不备。”这就表明《红楼梦》写作避忌很多，受到当时文化高压政策的影响，这种影响体现于小说题材者，即为多记闺中之事，详叙儿女情长，很少涉及时事、朝政；影响于小说叙事结构者，即为故意模糊小说的时空背景，或托古喻今，或“不欲着迹于方向也”。同样的，《红楼复梦》凡例第二则云：“书中无违碍忌讳字句。”第三则云：“此书虽系小说，以忠孝节义为本。”《续金瓶梅》凡例第六则云：“坊间禁刻淫书，近作仍多滥秽。”第八则云：“兹刻首列感应篇，并刻万岁龙碑者，因奉旨颁行劝善等书，借以敷演。他日流传，官禁不为妄作。”从这些凡例不难看出，清代有关小说戏曲的禁毁政策对小说创作、传播产生较大影响。

三、凡例与通俗小说创作方法

明清时期小说出版业相当发达，进入商业时代的通俗小说在创作方法上出现了与以往不同的特点，世代累积型的通俗小说创作模式逐渐被文人独立创作的方式所取代，这在明末清初的时事小说创作领域得以集中体现。下面，笔者立足于小说凡例，从三个层面就明清不同时期、不同流派的通俗小说创作方法进行择要论述。

首先，明清通俗小说创作多有旧本可依，这一点，我们从熊大木《大宋中兴通俗演义》的创作经历不难看出。《大宋中兴通俗演义》凡例第一则云："演义武穆王本传，参诸小说，难以年月前后为限，惟于不断续处录之，惧失旨也。"这里所提到的"参诸小说"是指武穆王《精忠录》，对此，熊大木《序武穆王演义》说得很清楚："武穆王《精忠录》，原有小说，未及于全文。今得浙之刊本，著述王之事实，甚得其悉。然而意寓文墨，纲由大纪，士大夫以下，遽尔未明乎理者，或有之矣。"熊大木《大宋中兴通俗演义》正是在旧本《精忠录》的基础上，"演义武穆王本传"，创作成篇的。清代许时庚《三国志演义补例》第二则亦云："今悉遵古本更正。"除历史小说以外，其他流派的通俗小说创作往往也有旧本可依，例如，侠义小说《忠义水浒全书发凡》第六则云："郭武定本，即旧本。"《禅真逸史》凡例第二则云："旧本意晦词古，不入里耳。"才子佳人小说《白圭志》凡例第六则云："此书表章诗词，原著多缺略。"儿女英雄小说《野叟曝言》凡例第二则云："原本编次以奋武揆文天下无双正士镕经铸史人间第一奇书二十字分为二十卷，是作者意匠经营，浑括全书大旨，今编字分卷，概仍其旧。"第五则云："特觅旧本。"第六则云："缺处仍依原本。"皆提及旧本、古本、原著、原本。在明清通俗小说领域，"旧本"的概念与出版文化、传播途径等关系密切，其内涵至少包括以下几个层面：从出版时间来看，已经出版并被后来者进行修改、加工、再版的小说称之"旧本"；从传播途径来看，民间说书、词话等"旧本"被文人改造成为案头文学；从传播方式来看，作为小说刊刻稿件来源的抄本亦称之"旧本"。依据旧本进行加工，这是明清通俗小说进入出版印刷时代以后所呈现的不同于明前传统小说创作、传播的显著特色之一，我们透过其凡例可以窥其一斑。

其次，真幻相参。从上表统计可知，附有凡例的主要是历史小说和写情小说（含世情小说、才子佳人小说、儿女英雄小说等），这两类题材的通俗小说同样注重虚实结合、真幻相参，不过在"真"的具体内涵上有所不同，下面分而论之：

在具体创作过程中，历史小说作家多将正史与野史、传闻相互结合，体现较强的史学意识与"实录"原则，保留着宋元说话"讲史"一家的特色，例如，大来堂天启刊《于少保萃忠传》凡例二十二则，分别记载主要采撷的二十二种书籍，包括史书、笔记等多种文献材料来源，其中，"《皇明实录》载于公事，俱摘大关系于国家者，兹采为骨。"以正史《皇明实录》作为全书之"骨"，构成小说主干，与此同时，"载于公事，俱摘故老传闻，脍炙人口"的《列卿传》、"系于公在天有灵、士人祈祷必应异闻"的《梦占类考》之类书籍亦成为《于

少保萃忠传》一书的创作素材来源[1]，正史与传闻相结合，虚实相间，由此可见《于少保萃忠传》的创作方法，这在明清历史小说的创作过程中具有一定的代表性，《北史演义》凡例第一则亦云："是书起自魏季，终于隋初，凡正史所载，无不备录，间采稗史事迹，补缀其阙，以广见闻所未及，皆有根据，非随意撰造者可比。"在历史小说所依据的史书之中，司马光的《资治通鉴》、朱熹的《通鉴纲目》以及《通鉴》类史书无疑受到最多的关注，《大宋中兴通俗演义》凡例就明确揭示此书按鉴演义的创作方法，其凡例第四则云："大节题目俱依《通鉴纲目》牵过，内诸人文辞理渊难明者，愚则互以野说连之，庶便俗庸易识。"《廿一史通俗衍义》凡例第一则云："是书悉遵《纲鉴》，半是《纲鉴》旧文。"第四则云："是书有《纲鉴》所无，间以他传补入，其见于小说内者，并不敢取，即取亦必以或曰别之，以见其说虽不足信，或可参考云尔。"第六则云："是集中如盘古开天、共工氏头触不周山、女娲氏炼石补天、夏禹王治水、用天兵天将、后羿射日、嫦娥奔月之类，《纲鉴》虽载有其事，并不详其说，盖事属荒唐，置之不议不论之列可也。今虽从他书采补增入，犹孟子所云：于传有之，其事之或有或无，传记之足信与否？俱未暇深辨也。"不仅在题材内容、思想倾向、章法结构、叙事模式诸方面借鉴《纲鉴》，而且强调以小说补《纲鉴》记载之阙。概而言之，明清历史题材小说所阐发的"真"的内涵主要体现为历史真实，是否符合史实成为衡量小说优劣的重要标准，正如崇祯人瑞堂刊《隋炀帝艳史》凡例第一则所云："今《艳史》一书，虽云小说，然引用故实，悉遵正史，并不巧借一事，妄设一语，以滋世人之惑。故有源有委，可徵可据，不独脍炙一时，允足传信千古。"在尊重史实的基础上允许少量、合理的虚构，以丰富小说的知识性、趣味性，并达到"羽翼正史"、弥补正史之不足的作用[2]。

相比之下，写情小说所言之"真"主要着眼于现实，着眼于人情世态。《快心编》凡例第一则即云："是编皆从世情上写来，件件逼真，间有一二点缀处，亦不过借为金针之度耳。"第三则云："是编悲欢离合变幻处实实有之，非若嵌空捏凑、脱节岐枝者比。"第四则云："编中点染世态人情如澄水鉴形丝毫无遁，不平者见之色怒，自愧者见之汗颜，岂独解颐起舞已哉。"《醒世姻缘传》凡例第一则云："本传晁源、狄宗、童姬、薛媪，皆非本姓，不欲以其实迹暴于人也。"第二则云："本传凡懿行淑举，皆用本名，至于荡简败德之夫，名姓皆从捏造，昭戒而隐恶，存事而晦人。"第五则云："本传其事有据，其人可徵。"这种立足于现实的创作方法在明代崇祯时尚友堂所刊话本小说《拍案惊奇》第四则亦有体现："事类多近人情日用，不甚及鬼怪虚诞，正以画犬马难，画鬼魅易，不欲为其易而不足徵耳，亦有一二涉于神鬼幽冥，要是切近可信，与一味驾空说谎、必无是事者不同。"写情小说乃至话本小说作者强调"从世情上写来，件件逼真"，"事类多近人情日用，不甚及鬼怪虚诞"、"要是切近可信"，强调贴近现实，贴近市民百姓日常生活，在此基础上，"间有一二点缀处"。与历史小说崇尚史实、注重"实录"的笔法相比，写情小说、话本小说着眼于现实，这在一定程度

---

[1] 以上所引分别参见大来堂天启刊《于少保萃忠传》凡例第一则、第八则、第二十二则，《古本小说集成据》浙江图书馆藏本影印《于少保萃忠传》卷首。

[2] 分别参见友益斋崇祯末刊《岳武穆尽忠报国传》凡例第四则、第五则，《古本小说集成》据北京图书馆藏本影印《岳武穆尽忠报国传》卷首。

上分别是对于宋元讲史平话以及小说话本创作方法的继承与发展。

最后，取材于邸报等。明末清初的时事小说脱胎于历史演义，然而，两者在题材选择、编创方式、创作倾向诸方面存在明显的区别。历史演义以历史人物、事件作为描写重点，按鉴演义，发掘历史传统中蕴藏的故事、经验、教训，并适当表现以古为鉴、劝戒后世的创作主旨；时事小说则以展示当代的重大事件为主，依据邸报、塘报等加以创作，具有强烈的现实色彩。在中国文学史上，注重通过文学作品反映时事的传统相当悠久，以唐代为例，白居易《与元九书》即明确提出"文章合为时而著，歌诗合为事而作"的主张，虽然他将"时"与"事"分而述之，但在强调摹写现实这一点上与后来的时事小说具有内在相通之处。就明末清初时事小说而言，它在继承并发展历史演义创作传统的基础上，直接延续了《金瓶梅》诸书批评现实的精神，成为历史小说与世情小说的合流。时事小说与历史演义的分野在创作方法上主要体现为：时事小说常常采自邸报而创作，在此基础上融合正史、笔记，以峥霄馆刊《魏忠贤小说斥奸书》为例，其凡例第三则云："是书自春徂秋，历三时而始成，阅过邸报，自万历四十八年至崇祯元年，不下丈许，且朝野之史如正、续《清朝圣政》两集、《太平洪业》、《三朝要典》、钦颁爰书、《玉镜新谈》，凡数十种，一本之见闻，非敢妄意点缀，以坠于绮语之戒。"特定的创作方法与取材方式，在一定程度上决定了小说的风格特点，正因为《魏忠贤小说斥奸书》创作多采自邸报及正史、笔记，所以"是书动关政务，半系章疏，故不学《水浒》之组织世态，不效《西游》之布置幻景，不习《金瓶梅》之闺情，不祖《三国》诸志之机诈。"[①]时事小说的创作方法使这类小说具备政治性（"动关政务"）、新闻性、时效性等特征，从而在明清通俗小说创作中独具一格。

四、凡例与通俗小说回目

回目是小说体制的重要构成部分，透过小说凡例，我们可以窥见通俗小说回目的演变轨迹。明崇祯年间尚友堂刊《拍案惊奇》凡例第一则云："每回有题，旧小说造句皆妙，故元人即以之为剧，今《太和正音谱》所载剧名，半犹小说句也。近来必欲取两回之不侔者，比而偶之，遂不免窜削旧题，亦是点金成铁，今每回用二句自相成偶，仿《水浒》、《西游》旧例。"从小说回目角度而言，这则凡例值得我们予以足够的重视，它点明小说回目的渊源，包括宋元讲史平话、文言小说在内的小说传统对元杂剧的剧名带来启示，同时又与元杂剧剧名一起，影响着后世的白话小说回目；与此同时，这则凡例还揭示出明末话本小说回目编刊方面的偶化趋势。考察尚友堂刊《拍案惊奇》四十卷的回目，皆为双句形式，其中六言双句2则，七言双句18则，八言双句20则，相当整齐，在仿照《水浒传》、《西游记》旧例的情况下，"每回用二句自相成偶"，正文回目之对偶与其凡例所言可谓相互呼应。结合三言二拍在明末出现的选本——《今古奇观》来看，我们不难发现，明末小说回目偶化的现象相当明

[①] 峥霄馆崇祯元年刊《魏忠贤小说斥奸书》凡例第四则，《古本小说集成》据北京大学图书馆藏本影印《魏忠贤小说斥奸书》卷首。

显，《今古奇观》从“三言二拍”中共选辑四十篇话本小说，光绪十六年善成堂刊本《今古奇观》卷首所附慎思草堂主人识语云：“抱瓮老人所选《今古奇观》四十种，命题则琢成对偶，叙事则确得见闻。”从《今古奇观》的目录来看，或七言，或八言，且为单句回目，似乎不太整齐，但经过仔细观察可以发现，这部小说虽然不象“二拍”那样在同一卷中采用双句回目，但是其中相邻的两卷上下相对，如，第一卷《三孝廉让产立高名》与第二卷《两县令竞义婚孤女》，第三卷《滕大尹鬼断家私》与第四卷《裴晋公义还原配》，第三十九卷《夸妙术丹客提金》与第四十卷《逞钱多白丁横带》，等等，整齐、对仗，体现偶化趋势。

通俗小说回目的偶化趋势在清代小说创作、传播过程中得以继续发展，这在小说凡例中亦有体现，刊于康熙年间的《春柳莺》凡例第二则云：“每回以两句为题贯首，虽前人亦有之，此实史者（按：作者南北鶡冠史者自称）限于坊请，盖以一十回并作十回（按：此句语意不明，原文如此），非史者故新一格，正史者别是一格也。”《春柳莺》共十回，除第四、第七回为八言双句外，其余皆为七言双句回目，延续了通俗小说回目偶化的发展趋势。嘉庆所刊《白圭志》凡例第四则云：“此书每回之首，对语二句，书之纲领也。”《白圭志》共四卷十六回，其中，七言双句和八言双句各为八回。凡例将回目称为“书之纲领”，可见对其重视程度。光绪年间所刊《万国演义》凡例第四则云：“卷目用对偶标题，仍类举要典，别为细目，系于标题之下，庶一览而得其要领焉。”从凡例来看，偶化回目成为明清通俗小说发展的主流。

值得我们注意的是，《春柳莺》凡例提到，双句回目的使用是作者南北鶡冠史者“限于坊请”的缘故，书坊及书坊主在小说回目偶化方面所起的作用不容忽视。在小说编辑、刊刻过程中，明清时期的书坊主或书坊周围的下层文人对旧本回目加以改造，杭州书坊主夏履先明末刊方汝浩《禅真逸史》八卷四十回，夏氏在《禅真逸史》凡例第二则强调对旧本回目的改造之功：“旧本意晦词古，不入里耳。兹演为四十回，回分八卷，卷胪八卦，刊落陈诠，独标新异。”在对旧本回目进行改造之际，注重语言通俗易懂、注重新奇独创、摈除陈词滥调，是书坊及书坊主编辑小说回目的出发点之一。

在明清通俗小说回目的改造、演进过程中，中上层文人也是功不可没。崇祯时友益斋刊《岳武穆尽忠报国传》，其凡例乃作者——崇祯十三年进士、曾任信安、义乌知县的于华玉所作，此书删改旧本即熊大木所编《大宋中兴通俗演义》，亦对旧本回目加以改造，凡例云：

旧传卷分八帙，帙有十目，大是赘琐。至末卷，摭入风僧冥报，鄙野齐东，尤君子之所不道，兹尽删焉，而定为七卷，更于目之冗杂无义者，裁去其六，每卷概以四目，庶称雅驯。

旧传每目数事缀连，累牍难竟，读者（辶+上山下而）（辶+上山下而）厌去，兹一事自为一起讫，以评语间之，事别绪承，最宜寻绎。

我们把嘉靖三十一年清江堂所刊熊大木《大宋中兴通俗演义》与崇祯时友益斋所刊于华玉《岳武穆尽忠报国传》两书回目进行比较，可以发现：熊著共有八卷，每卷十目，于著嫌之“赘琐”，尤其是对熊著卷八诸如《阴司中岳飞显灵》、《秦桧遇风魔行者》、《冥司中报应

秦桧》等回目，斥之为“鄙野齐东”，一律删除，定为七卷，每卷四目。友益斋改造旧本《大宋中兴通俗演义》的回目，重在摈除赘琐之目，使回目简洁、雅驯，同时，尽可能使回目与正文相互照应，避免出现一回之中“数事缀连”的状况，而以“一事自为一起讫”。相比之下，作为明代通俗小说起步时期的小说创作，熊大木《大宋中兴通俗演义》对史书保持着较高的依赖性，体现于回目之上，“大节题目俱依《通鉴纲目》牵过。”[①]《通鉴纲目》不同于《资治通鉴》“虽有目录，亦难检寻。”[②]而是“纲”、“目”并举，这对明清通俗小说回目的发展带来一定的影响，尤其是对《大宋中兴通俗演义》等早期的通俗小说影响较为明显；编刊于明末的于华玉《岳武穆尽忠报国传》则本着“雅驯”、“表奇”的目的[③]，对旧本回目进行改造，显示出较强的小说文体独立意识，逐渐摆脱正史束缚，使通俗小说朝着文人化、案头化的方向进一步发展。

五、凡例与通俗小说读者

关于明清通俗小说读者阶层的文献材料不仅数量少，而且较为分散，迄今为止，学术界有关读者阶层与明清时期通俗小说创作、传播关系的研究尚嫌薄弱，小说凡例是我们对此进行考察的一个重要视角。

通俗小说的编刊是为了满足不同阶层读者的需要，《鬼谷四友志》凡例第六则云：“是集文虽不古奥，然有一等但喜浅陋诞妄为真、有所谓中人以上可以语，上中人以下不可语，上如稍近中质，先取演义阅过，再读是书，详较实际可通世用，可警世悖。取其所长，去其所短，其与荒唐鬼神缠绵男女等事俱无。稚幼读之，与其进业；已仕读之，坚其忠贞；庶人读可去狡诈；隐居读可操其志，事无几许，义举多方。”不同社会地位、不同层次的读者阅读小说可以获得不一样的感受，产生不同的阅读效果。大约从明代中后期开始，由于商品经济发达，市民阶层不断壮大；同时，随着印刷技术提高，刻书成本降低，书价下降，大量的下层读者加入到小说阅读队伍之中，下层读者的阅读需要和欣赏习惯成为明清通俗小说发展的强大动力。嘉靖三十一年清江堂所刊《大宋中兴通俗演义》凡例第四则云：“庶便俗庸易识。”第七则云：“句法粗俗，言辞俚野，本以便愚庸观览，非敢望于贤君子也耶。”由此可见，《大宋中兴通俗演义》的创作动机在于“庶便俗庸易识”、“本以便愚庸观览，非敢望于贤君子也耶。”以“士大夫以下”的下层读者——“俗庸”、“愚庸”作为小说创作时考虑的主要读者对象，这一点正是明清时期商品经济发展以及社会阶层发生变化的现实在小说中的具体体现，说明当时市民群体逐步取代明代中期以前的士人、商人群体，成为小说读者阶层的主体构成部分。

---

① 嘉靖三十一年清江堂刊熊大木《大宋中兴通俗演义》凡例第四则，《古本小说集成》据以影印。

② 南宋·朱熹《辞免江东提刑奏状三》，收入《晦庵先生朱文公文集》卷二二，上海古籍出版社、安徽教育出版社 2002 年版《朱子全书》本，第 21 册，P1002—P1003。

③ 分别参见友益斋崇祯末刊《岳武穆尽忠报国传》凡例第四则、第五则，《古本小说集成》据北京图书馆藏本影印《岳武穆尽忠报国传》卷首

下层读者文化水平较低，他们的阅读水平和阅读习惯加速了小说通俗化的进程，对此，我们从明清时期通俗小说的凡例也可窥见一斑。从凡例记载来看，明清小说通俗化的趋势至少体现于以下几个方面：

其一，为满足下层读者阅读需要，采取作注的形式，使小说通俗易懂。叶敬池崇祯刊《新列国志》凡例第七则云："古今地名不同，今悉依《一统志》，查明分注，以便观览。"在明清通俗小说正文之中大量穿插人名注、地名注、官职名称注、风俗典故注、音注、词语注等等，以便读者"观览"。[①]

其二，运用通俗易懂的语言甚至采用俚俗语言、方言以适应乃至于取悦下层读者，是很多通俗小说常见的做法。清初刊《快心编》凡例第一则云："字义庸浅，期于雅俗同喻，不敢以深文自饰，得罪大雅诸君子也。"《红楼复梦》凡例第六则云："书中不用生僻字样，便于涉览。"清初刊《醒世姻缘传》凡例第七则云："田夫闺媛、懵懂面墙口（原字模糊不清）者无争笑其打油之语。"第八则云："本传造句涉俚，用字多鄙，惟用东方土音。"嘉庆四年抱瓮轩刊《续红楼梦》凡例第三则云："书内诸人一切语言口吻悉本前书，概用习俗之方言，如昨儿晚上、今儿早起、明儿晌午，不得换昨夜、今晨、明午也，又如适才之为刚才儿、究竟之为归根儿、一日两日之为一天两天，此时彼时之为这会儿、那会儿，皆是也。以一概百，可以类推。盖士君子散处四方，虽习俗口头之方言，亦有各省之不同者，故例此则以便观览，非敢饶舌也。"《岭南逸史》凡例第三则云："是编期于通俗，《圣山志》多用土语，如谓小曰仔……诸如此类，其易晓者，悉仍之，其不易晓者，悉用汉音译出，以便观览。"第四则云："是编期以通俗语言，鼓吹经史，入情笑骂，接引愚顽。"光绪二十九年作新社排印本《万国演义》凡例第一则云："是编专述泰东西古近事实，以供教科书之用，特为浅显之文，使人易晓，故命曰《万国演义》。"上述凡例均表明，运用通俗浅显的语言乃至方言土语，其目的在于适应下层读者的阅读习惯与特点。

其三，采用浅显通俗的诗词穿插于小说正文。金陵万卷楼万历刊《三教开迷归正演义》凡例第四则云："本传通俗诗词吟咏，欲人了明，而俗中藏妙，浇处和淳，自未可以工拙论。"康熙年间刊《春柳莺》凡例第六则云："每回贯首诗不作正经诗法，只是明白浅述，一便俗之意。"嘉庆四年刊《红楼复梦》凡例第二十一则云："前书词曲过于隐僻，不但使读者闷而难解，抑且无味，不若此书叙事叙人赏心快月。"在诗词的运用上，照顾到小说读者尤其是下层读者的阅读水平和感受，"欲人了明"、"便俗"成为通俗小说穿插诗词的主要目的。

其四，普遍运用评点的形式。万历中期前后在世的陈邦俊《广谐史·凡例》就指出："时尚批点，以便初学观览，非大方体。"[②]所谓"初学"，主要是指具备一些文化知识但水平不高的下层读者，这里将"初学"与"大方"相对，表明包括小说评点在内的各种文体的评点悄然出现变化，由早期满足士子阅读需要而转向于注重下层读者的阅读需求。在明清通俗小

[①] 参见拙文《明代小说读者与通俗小说刊刻之关系阐析》，载《文艺研究》2007 年第 7 期。

[②] 明·陈邦俊《广谐史·凡例》，《四库全书存目丛书》子部据清华大学图书馆藏明万历四十三年沈应魁刊本影印。

说中较早通过凡例的形式对小说圈点作出说明的是金陵万卷楼万历刊、九华山士潘镜若撰《三教开迷归正演义》，其凡例第六则云："本传圈点非为饰观者目，乃警拔真切处，则加以圈，而其次用点，至如月旦者，落笔更趣，且发作传者未逮。"这表明圈与点各有不同侧重，其地位、用法不尽相同，不能一概而论。小说评点是为读者服务的，袁无涯《忠义水浒全书发凡》云："书尚评点，以能通作者之意，开览者之心也。得则如着毛点睛，毕露神采；失则如批颊涂面，污辱本来，非可苟而已也。今于一部之旨趣，一回之警策，一句一字之精神，无不拈出，使人知此为稗家史笔，有关于世道，有益于文章，与向来坊刻，复乎不同。如按曲谱而中节，针铜人而中穴，笔头有舌有眼，使人可见可闻，斯评点所最贵者耳。"小说评点成为沟通作者与读者之间的桥梁。《百炼真》凡例第四则云："关目紧要处，必细加圈点，逐一批出。"《白圭志》凡例第四则云："此书每回之首……评语数行，书之条目也。在观书者或先观评语，然后看正文；或看了正文，再观评语，加以己意参之，方是晴川（按：即评点者何晴川自称）知言。"评点紧扣小说内容、情节，小说的创作主旨、章法结构等等，正是通过评点使读者能够更好地理解并接受。

其五，插图的设置往往也是照顾到下层读者的阅读需要，《绣屏缘》凡例第一则云："小说前每装绣像数叶，以取悦时目。盖因内中情事，未必尽佳，故先以此动人耳。"《红楼复梦》凡例第四则云："此书照依前书绘图以快心目。"为了便于观览，《后红楼梦》的编刊者改动了绣像与赞语的位置，《后红楼梦》凡例第五则云："凡说部书绣像皆赞在阳页，像在阴页，不便观览，此书皆像在阳页，赞在阴页，先赞后像，两页对开，以便观览。"插图可以弥补小说文字之不足，正如《禅真逸史》凡例第五则所言："图像似作儿态。然《史》（按：指《禅真逸史》）中炎凉好丑，辞绘之，辞所不到，图绘之。"正因为如此，所以明清书坊尤其是明代书坊相当重视小说插图的运用，甚至邀请"名笔妙手"绘制插图，明末人瑞堂所刊《隋炀帝艳史》凡例第八则指出："坊间绣像，不过略似人形，止供儿童把玩。兹编特恳名笔妙手，传神阿堵，曲尽其妙。一展卷，而奇情艳态勃勃如生，不啻顾虎头、吴道子之对面，岂非词家韵事、案头珍赏哉！"第九则云："绣像每幅皆选集古人佳句，与事符合者，以为题咏证左，妙在个中，趣在言外，诚海内诸书所未有也。"第十则云："诗句皆制锦为栏，如薛涛乌丝等式，以见精工郑重之意。"将诗词与插图相配，增加插图的诗情画意，从而增加读者阅读的愉悦。

读者阅读需要与小说章法结构之间关系密切，以乾隆刊《北史演义》为例，其凡例详细交代此书的写作章法，多与读者阅读有关，如第四则云："兵家胜败有由，是书每写一战，必先叙所以胜败之故，或兵强而败形已兆，或兵弱而胜势已成，结构各殊，皆曲曲传出，俾当日情事，阅者了然心目。"第八则云："是书头绪虽多，皆一线贯穿，事事条分缕晰，以醒阅者之目。"第十一则云："书中紧要人皆用重笔提清，令阅者着眼。"描写战争，预先交代"所以胜败之故"，为战争结局作以铺垫，使读者了然于胸，不会觉得突兀；小说情节结构的设置、人物形象的塑造，也考虑到读者的因素。

小说续书亦因读者阅读需要而对原著及其续作进行修改、加工，以嘉庆四年（1799）抱

瓮轩刊秦子忱《续红楼梦》为例，其书凡例第二则云："前《红楼梦》书中如史湘云之婿及张金哥之夫均无纪出姓名，诚为缺典，兹本若不拟以姓名，仍令阅者茫然，今不得已妄拟二名，虽涉穿凿，君子谅之。"增加次要人物姓名，意在补前书情节结构之不足；另外，《后红楼梦》将原书大略放在续书之首，秦子忱表示不同看法，主张删除，其《续红楼梦》凡例第六则云："《后红楼梦》书中因前书卷帙浩繁，恐海内君子或有未购及已购而难于携带，故又叙出前书事略一段，列于卷首，以便参考。鄙意不敢效颦，盖阅过前书者再阅续本，方能一目了然，若前书目所未睹，即参考事略，岂能尽知其详？续本纵有可观，依旧味同嚼蜡，不如不叙事略之为省笔也。"对于原书大略的处理，其实不论是《后红楼梦》还是《续红楼梦》，皆站在读者立场上考虑，《后红楼梦》担心读者"难于携带"原著而增加原书大略，《续红楼梦》从读者阅读习惯出发，只有先观原书才能再阅续作，因此"不如不叙事略之为省笔也"。

综上所述，笔者从以上几个方面对明清通俗小说凡例加以整理与研究。小说凡例具备较高的史料价值，对于我们研究小说作者、评点者、小说作品、创作及传播的时代环境等可以提供有益的材料与线索，与此同时，凡例也是我们研究小说创作方法、小说回目、小说读者等问题的特定视角，通过这一视角，有助于我们探寻明清通俗小说产生、发展的真实轨迹及其演变规律。

＊本文获以下基金资助：国家社会科学基金项目优秀成果《明代书坊与小说研究》（编号：04BZW027）、教育部全国高校古委会项目《中国小说史料学》（编号：0465）。

从案头走向书场

——明清时期说书对小说的改编及其意义

广州大学文学院　纪德君

摘　要：明清时期，民间说书多以通俗小说作为改编和演说的对象。说书艺人在把通俗小说改编为说唱书目时，往往会根据说书艺术的特点和书场表演的实际需要，对原著进行丰富、改造与发展，并且还有意将说唱的艺术特点和成分融入到书目中去。说书对小说的改编和演说，既促进了自身的繁荣和发展，扩大了通俗小说在民间的传播与影响，同时对于我们今天如何更好地将古代小说名著改编成适合于场上表演、为民众喜闻乐道的说唱作品，也具有重要的借鉴意义。

关键词：民间说书　通俗小说　改编　艺术经验

我国古代的通俗小说是在民间说书基础上形成的，它一旦形成，又反过来影响民间说书。胡士莹在《话本小说概论》中即说："明代已有《三国》、《水浒》等成书，晚期并有《三言》等成书。所以明代的说书，大抵是根据文学作品再加发挥的"[①]；"到了清初，《水浒》、《三国》、《说岳》、《西游记》等渊源于说话的长篇小说，《三言》等渊源于说话的短篇小说，早已广泛流传；文言短篇小说《聊斋志异》出版后，《红楼梦》也接着问世。这些，都为说书提供了丰富的材料。"[①]明清时期的许多说书艺人，就是通过改编、演说小说名著而蜚声艺坛的。不过，就目前民间说书的研究现状来看，学者们对说书与小说的关系虽也时有涉及，但还多半止步于说书向小说取材这一表层而进行粗略的胪列和评介，还较少由此出发对两者进行具体、深入的比较研究。有鉴于此，本文拟从说书对小说的改编入手，初步探讨一下说书改编小说的艺术经验及其具有的重要意义。

一、文本的选择与文体的转换

说书艺人在演说古代小说名著时一般都不会照本宣科，这是因为要将原著所写完全背诵下来，再去演说，不仅很难做到，即使做到了，听众也会感到味同鸡肋。著名评书艺术家连阔如就说："他们说的书和本儿上要是一样，听书的主儿如若心急，就不用天天到书馆去听，花几角钱在书局里买一本书，几天能够看完，又解气又不用着急，谁还去天天听书，听两个月呀？"[②]因此，有经验的说书艺人在把小说改编为说唱书目时，往往会根据说书艺术的特

[①] 胡士莹：《话本小说概论》，中华书局 1980 年版，第 614 页
[②] 连阔如：《江湖丛谈》第六章《评书流派》，当代中国出版社 2005 年版，第 266 页。

点和书场表演的实际需要，对原著进行丰富、改造与发展，并且还有意将说唱的艺术特点和成分融入到书目中去。

比如从文本的选择来看，评话、鼓词等长篇大书，往往喜欢选取以讲史、公案、侠义、神怪为题材内容的“说书体”小说来进行改编和演说，诸如《三国演义》、《水浒传》、《英烈传》、《说岳全传》、《杨家将》、《东西汉演义》、《说唐全传》、《西游记》、《封神演义》、《三侠五义》等等。为何这样选择？这一方面是因为这些小说原本经过说书的孕育，具有说唱文学的艺术特点，比较适合于改编，同时这些小说已在现实中产生了一定影响，据之改编，也容易为听众接受；另一方面则是因为这些小说故事情节冲突比较激烈、传奇色彩浓厚，改编成说书脚本，也更能吸引听众。评弹艺术研究专家周良在探讨什么样的小说最适合改编成评话书目时，曾指出：“情节比较曲折，故事性要强。如果能有一定的传奇性，改编演出后，更容易受到欢迎”；“矛盾比较尖锐，正反面人物的冲突比较剧烈的作品容易改编。如果主要人物突出，性格鲜明，再能贯穿全书就更好。”[①]

至于小书呢，则以说唱人情冷暖和世俗悲欢见长，其改编对象多为《白蛇传》、《百宝箱》、《玉堂春》、《占花魁》、《十五贯》、《二度梅》、《红楼梦》等描摹人情世态的小说；即使演说沙场征战的故事，也要发挥小书的优势，根据接受者的口味，对小说进行一番取舍与改造。如明末弹词《三国志玉玺传》，虽以明刊本《三国志演义》为演说对象，但却删节了大量沙场征战的情节片断，诸如《赵子龙磐河大战》、《吕温侯濮阳大战》、《曹操定陶破吕布》、《决胜负贾诩谈兵》、《夏侯惇拔矢啖睛》、《曹操引兵取壶关》、《孙仲谋合淝大战》、《张辽大战逍遥津》、《甘宁百骑劫曹营》、《瓦口张飞战张郃》等等。即使它保留的一些打斗描写，也多是蜻蜓点水，一带而过，如原著中《孙坚跨江战刘表》有 3000 余字，弹词则压减为 240 字；《孙策大战严白虎》有 3000 余字，弹词只用了 28 字。这说明它不太擅长演说战争，对打斗描写也不感兴趣；它感兴趣的是英雄好汉的儿女情长，擅长描摹的也是男女爱情和悲欢离合。例如，刘备与孙权之妹的爱情婚姻故事，原著叙述较简，弹词则对刘备与孙氏的新婚之乐、离别之悲，以及相思之苦等，极力铺衍，字数达 17000 余字。这正应验了评弹领域中流行的一句谚语：“大书怕做亲，小书怕交兵。”

由于大书与小书各有其短长，因而艺人在改编小说时，首先要做的就是扬长避短，将小说文本转换成其擅长的说唱文体，使书面文学的小说更适合于场上演说。

二、故事情节的重构

一般来说，古代小说名著是比较讲究故事性的，但它们毕竟是案头作品，在走向书场时，其情节的连贯性、传奇性和曲折性还需要进一步地加强，才能扣人心弦，引人入胜。著名评书艺人李少霆曾说：“一个有经验的评书艺人，必须具备有会看书说书、对原有的文学脚本进行再创作的本领。如何看书说书呢？一部小说到手之后，必须通看一遍，找出书胆，理出

[①] 周良：《苏州评弹艺术新探》，中国曲艺出版社 1988 年版，第 139 页。

书纲，记住有多少球子和扣子，再考虑如何突出书胆和书纲，如何使用这些扣子，如何开头才能入门见扣，将听众扣在书场上不走。然后再细看一遍，确立和掌握书中主要人物的形象和个性，再根据突出书胆和书纲的需要做出安排，有话则长，无话则短，繁简得宜。看第三遍时，将正反两个方面的人物，故事的来龙去脉，时间地点都记住，然后就可以上场说书了。”[①]他所说的就是如何从原著中提炼故事情节，划分情节单元，设置悬念，以突出和强化故事的连贯性和传奇性等问题。

以扬州评话《火烧赤壁》（康重华口述，李真、张棣华整理。江苏人民出版1985年版）为例，该书目就是根据《三国演义》第43～50回所写的“赤壁之战”进行改编、生发而成的，其情节框架基本依从于原著，即使改动，也基本保持一致，这是因为原著所写已构成评话表演所需的“书纲”，艺人无须另起炉灶。有了“书纲”之后，艺人从原著中划出的“球子”则有“孙权决计破曹操”、“周瑜兵逼三江口”、“群英会蒋干中计”、“用奇谋孔明借箭”、“献密计黄盖受刑”、“锁战船北军用武”、“七星坛诸葛祭风”等。这些“球子”又都紧紧围绕着“书胆”诸葛亮展开，并以曹操、周瑜等作为对立面或陪衬，重点突出的是诸葛亮的过人才智。而且，为了进一步加强故事的曲折性、传奇性，艺人还很善于设置“扣子”（亦称“关子”）。扬州评话口诀即云：“关子就是书，无关不成书。”关子组织得好坏，对演出效果有着极大的影响。《三国演义》原著喜欢用“未知胜负若何，且听下文分解”等套语来卖关子，李渔评点《三国演义》时就说：“妙在每回临末，回回有惊人之笔，《三国》之异于他书处。”[②]不过，这种“惊人之笔”用多了就成了俗套，往往只是虚张声势，没有实在内容。因此，评话艺人在演说赤壁之战时就有意去克服这种弊病。例如，小说原著写周瑜眺望曹军阵势，“正观之际，忽狂风大作，江中波涛拍岸。一阵风过，刮起旗角于周瑜脸上拂过。瑜猛然想起一事在心，大叫一声，往后便倒，口吐鲜血。诸将急救起时，却早不省人事”（第48回）。读到下一回，便是孔明登门探访，前后也就三百余字，关子内容不充实，吸引力也有限。而评话艺人却据此大做文章，说周瑜眺望曹营时，西北风猛刮，旗角“啪啪啪”朝他怀里直飘，周瑜望着望着，眼睛直了，气色变了，一口鲜血喷了出来，瘫倒在地。艺人把原著中“猛然想起一事在心”这句话省略了，致使情节更加扑朔迷离。周瑜是不是中风了？其部下包括鲁肃都这么认为，所以立即请来四位军医帮他整治，这些军医各显神通，开出的方子各各不同：“大剂白虎汤”、“苡仁米子汤”、“菌陈汤”、“十全大补汤”等，但全都药不对症，“周瑜把药方子拿到手，咕吱咕吱，撕得粉碎，撒得满地。”这可急坏了鲁肃。怎么办？情急之下，他请来了诸葛亮，但未经周瑜同意，又不知周肯不肯见？正在犹豫，周瑜传话要见鲁肃，说他今晚当死，请鲁肃执掌帅印，并嘱咐他死后，军中不许举哀挂孝，又突然要求鲁杀了诸葛。这使鲁肃既怕周瑜死去，又替诸葛担惊。周瑜决定临死再骗诸葛一次，就叫鲁肃去请。诸葛进帐来看周瑜，周瑜用被子蒙头，不让他“望、闻、问、切”。诸葛喊叫，周瑜只好让他把脉。诸葛在他手上抓来抓去，犹如挠痒痒，说他是“反脉”，又说“不能扑风”，却多次用鹅毛扇朝周煽风。鲁肃困惑不解。周说浑身不舒服，以此为难诸葛。诸葛装模做样开了“药方”，

---

① 李少霆口述、徐世康等整理：《“五字歌”——说书技法散谈之二（下）》，《曲艺艺术论丛》第八辑。
② 参见《三国演义》（会评本），陈曦钟等辑校，北京大学出版社1986年版，第607页。

故意不让鲁肃看，而鲁偏要看，生怕他下毒。诸葛说“方子”给旁人看了就要失灵，而病人一看就好。周瑜看了“方子”，一翻身跪在了诸葛跟前。鲁肃吓了一跳，抢过“方子”一看：“哈哈哈哈……我也明白了。”评话艺人就这样围绕周瑜莫名其妙得病、治病，连续设置了好多个小扣子，环环相扣，结果就把听众给扣住了，既增加了自己的“票房收入”，又博得了听众的满堂喝彩。

除了在故事情节的连贯性、传奇性和曲折性上做文章外，说书艺人在改编小说原著时，往往还会根据自己对书情的理解，结合自己的生活经验和听众的审美期待，对小说的故事情节等进行不同程度的丰富和发展。丰富，主要是在原著情节叙述的空白处或粗疏处增添大量的生活化细节，使情节血肉丰满，这一点可以说是民间说书的一个突出特点。例如，苏州评话艺人何云飞，他说“石秀跳酒楼劫法场”一段，石秀一脚举起，久久不跳，可连说十八天。北京评书名家双厚坪说潘金莲“挑帘裁衣”，能说半个多月，仅王婆为西门庆设计勾引潘金莲的所谓“十分光”就能说两天。当然，这与他们喜欢节外生枝有关，但说表之细腻，无疑是极重要的因素。老舍先生曾说，评书艺人善于“从四面八方描写生活，一毫不苟，丝丝入扣”，他能“把书中每一细节都描绘得细腻生动”[①]。比如，“说武松喝酒，便把怎么喝，怎么猜拳，怎么说醉话，怎么东摇西摆的走路，都说得淋漓尽致。他要说武松怎么拿虱子，你便立刻觉得脊背上发痒”（《大众文艺怎样写？》）[②]。那么，艺人们为什么要在原著基础上大量增加细节呢？这显然与说书艺术规律的制约有关。说书是诉诸听觉的艺术，它对听众意识的刺激是短暂的，必须立即奏效。因此，只要是应该交代的事物和人与人之间的关系，都要交代，不能遗漏，而且它还必须通过细致入微的描绘，造成形象、可感的画面，以便使听众“听得到”，“看得见”，心里明白，所以它不仅要叙述人物做了什么、说了什么，还要不断地解释人物为什么要这样说这样做。至于人物的善恶、美丑，事情的来龙去脉等，也要交代得一清二楚。艺人行话即云：“交待不清，如钝刀杀人。”“表书不清，听客不明；衬托不到，听客直跳。”这样一来，其细节描绘必然会大幅度地增加，在文字上自然要比小说罗嗦一些。

发展，则是指根据小说原著提供的情节逻辑，进行合理的虚构和拓展，增加原著所没有的故事情节。例如，车王府鼓词《封神榜》第55～84回演说的姜环楚复仇，原著无此情节，只是写纣王欲杀其子殷郊、殷洪，镇殿将军方相、方弼激于忠义，将殷郊兄弟救出朝歌，然后便各自逃生，殷郊打算逃往东鲁，让外公兴兵复仇，不料却被殷破败率兵追回。鼓词则据此生发、拓展，用了整整30回的篇幅，写方相、方弼在殷郊兄弟被黄飞虎带回朝歌后，逃入鲁境，向东伯侯姜桓楚报告了其女儿姜皇后、外孙殷郊兄弟的凶信，姜桓楚怒发冲冠，兴兵复仇，特别是攻打游魂关一节，“说书人”极尽铺张扬厉之能事，把复仇故事演说得惊心动魄，令人热血沸腾，收到了振奋人心的效果。

此外，说书艺人有时还会对原著的某些故事情节予以改动、矫正，使其更符合生活情理。例如，《三国演义》写诸葛亮能借东风，是因为他“曾遇异人，传授奇门遁甲天书，能呼风唤雨”。而评话《火烧赤壁》则把诸葛借风归因于他熟习荆襄一带冬天的气象规律，说他借

---

① 老舍：《谈<武松>》，载《王派<水浒>评论集》，中国曲艺出版社1990年版，第418页。
② 参见《老舍曲艺文选》，中国曲艺出版社1982年版，第10页。

风是为了蒙骗周瑜，趁机溜走。这就比原著合理多了。

三．人物形象的改塑

说书艺人在改编、演说小说原著时，往往还会根据说唱文体的特点以及听众的心理期待等，对原著的主要人物形象进行不同程度的改塑。例如，《三国志玉玺传》的改编者，即根据弹词擅长言情、主要面对女性听众弹唱的特点，在原著所写的风云变幻的政治军事斗争中穿插了刘备、关羽等人的家庭生活场景，既描绘了他们的儿女情长和英雄气短，又真切地表现了战争给女性造成的不幸和痛苦，特写是它对主要人物精神性格的改塑和发展，就明显地表现了一种符合女性心理期待的英雄观，即真正的英雄是懂得尊重女性的，是会怜香惜玉的。弹词中的刘备、关羽等人，之所以表现出尊重女性，疼爱妻子，多情重义的性格侧面，也可以说是弹词艺人与女性听众共同改塑的结果。

在改塑人物形象的同时，说书艺人还常对主要人物的才能、性格等进行夸大和渲染，甚至还会把人物某方面的才能神奇化。这方面的例子很多。例如，清凉道人《听雨轩笔记》卷三《余记·评话》中记录的张飞战马超故事：

> 予昔在郡城城隍庙，见有说《三国演义》葭萌关桓侯战马超者，言孟起与桓侯苦战三日夜，欲于马上擒桓侯而不能，遂诈败，桓侯追之，孟起回身，手掷飞抓罩其首。盖孟起之高祖为新息侯马援，素精此技，昔佐光武定天下，百步之内，取敌人首如囊中物，孟起之家传绝技也。桓侯见飞抓自空直下，猝不及避，不觉大声而呼，举蛇矛向上格之。孟起回望桓侯顶上，黑气冲天而起，内现一大鸟，以翅击抓，抓堕于地不可收，大惊而退。后李恢说之，遂降昭烈。世传桓侯是大鹏金翅鸟降生，故急迫之际，元神出现耳。

清凉道人认为评话艺人之所以要如此神化张飞，目的就在于“标异出奇，豁人耳目”。又如鼓词《封神榜》也是用夸大其词的方式来演说人物的，“说书人”在方相、方弼出场亮相时就说：“但见他俩身高大，晃晃荡荡丈六零。生成的，青面獠牙张巨口，二目犹如两盏灯。满部刚须如铁线，浓眉大眼一字横。身披锁子黄金甲，威风凛凛晃簪缨。但见他，腰横七尺杀人剑，行如猛虎走如风。身高力大非小可，他的那，声如霹雳似铜钟。”原著中就没有这些夸饰之词。这样演说，无非是为了耸人听闻，迎合下层民众崇尚勇力的社会心理。老舍在《制作通俗文艺的苦痛》一文中曾谈及民间说书如何改塑小说人物的问题：“人物的描写要黑白分明，要简单有力的介绍出；形容得过火一点，比形容得恰到好处更有力。要记住，你的作品须能放在街头上去，在街头上只有‘两个拳头粗又大，有如一双大铜锤’，才能不费力的抓住听众，教他们极快的接受打虎的武二郎。在唱本中也不是没有详细描写人物的，可是都是沿着这夸大的路子往下走，越形容越起劲，使一个英雄成为超人，有托天拔地的本领。”[①]

老舍指出“人物的描写要黑白分明，要简单有力的介绍出”，揆诸现存的说书文本，确

[①] 参见《老舍曲艺文选》，中国曲艺出版社 1982 年版，第 45 页。

实如此。比如，鼓词《封神榜》一开始说到奸臣时，“说书人”就评价道：“说起奸贼人几个，真是误国狗佞臣。头一个，就是佞党名费仲，此人又坏有些阴。……还有那，恶贼尤浑更奸诈，二人通同作弊行。惑乱纣王行不正，常常的，进些谗言害忠臣。”（第 1 回）说到妲己媚惑纣王，则动辄就骂：“好一个，心毒意狠恶妖妇，行事果然狠又凶”；骂纣王也常常是“好一个，酒色昏王纣天子，妖妃言词很爱听”。对于忠臣，“说书人”则赞美有加，比如说到杜元铣：“大夫生来多性傲，正直无私烈又忠”；讲到梅伯：“说起这，大夫梅伯多性傲，忠烈刚强不容人。”（第 14 回）可见，“说书人”的立场态度非常明朗、爱憎感情极其强烈。而其演说的人物斗争也更为悲壮、激烈。例如鼓词第 54 回，写纣王下令将丞相商容抛尸荒野，黄飞虎谏阻，并求纣王开恩，厚葬商容。纣王大怒，又要用金瓜打死黄飞虎。众官求情，纣王不准，于是众官一怒之下，纷纷脱袍辞官（原著无），君臣斗争发展到水火不容的地步。可见，鼓词处理人物冲突的方式是极端化的、激烈化的，它比原著更能痛快地宣泄下层民众的爱憎情感，也更容易收到“说国贼怀奸从佞，遣愚夫等辈生嗔；说忠臣负屈啣冤，铁心肠也须下泪”[①]的艺术效果。

四．现实感和趣味性的加强

说书艺人在改编、演说古代小说时还喜欢加入当地的风俗民情，使环境描绘更富有现场感和时代性。例如，鼓词《封神榜》第 98 回，“说书人”在说唱哪吒的故事中就穿插了不少北京的风土民情，特别是说唱京城民众逛庙会的情景，场面异常热闹：

> 各样杂耍跟着走，耍盆耍碗弄冰盘。夺标的，五把飞刀一齐扔，登坛只待把席翻。簸冰搦碗耍碟子，杠子盘的实在悬。跑马解，尽是风流多娇女，绳上走动似平川。金鸡独立香钩小，马鞍举鼎脚朝天。步下的秧歌刚过去，又来了，卖弄风骚十不闲。……十不闲，抹粉擦脂扭着走，看人飞眼逗着玩。后跟钟馗来嫁女，五鬼闹判跳钻钻。后边是，锣鼓喧天高脚过，人人长的甚难看。粗皮黑肉满脸粉，真是一群活孽冤。五路都鬼捉刘氏，后跟着，细乐吵子共十番。双石头跟看武把，还有巧妙耍花坛。孩童钻天真正险，迎面直竖一高杆。

唱完之后，“说书人”又道：“众公，古今一理，要是该兴旺，不知谁说的，这个山上娘娘灵验，那个庙里佛爷显应。比如咱们这里京城里也有几处热闹，什么南顶、北顶、东顶、西顶、中顶、金顶妙峰山、东顶丫髻山、马驹桥、蟠桃宫、丰台、三月里东岳庙，这几处都是有会的地方，那还可矣。惟有二月的戏子会，其热闹无比，所有会全有。”这些场景描绘就使故事带上了浓郁的地域色彩和世俗生活气息。又如，扬州评话《水浒》演说的武松、宋江等人的故事虽然发生在北方，但是艺人却有意以扬州的市井小民为对象，描绘和塑造书中当时当地的各色小人物，诸如衙役、书吏、丫环、使女、贩夫、走卒、堂倌、屠夫等等，无不被刻

[①] 罗烨在《醉翁谈录·小说开辟》中曾这样描述宋代说话人的说书效果，这里姑且借用之。辽宁教育出版社 1998 年版，第 4 页。

（单位：广州大学人文学院。地址：广州大学城外环西路 230 号。 邮编：510006 电话：13342883865）

画得栩栩如生，呼之欲出。另外，它在描绘书中环境时，也大量地插入当时扬州的建筑设施、民风习俗，赋予书目内容以鲜明的地方色彩和时代气息。这样做，显然容易让当地听众倍感熟习、亲切，恍若身临其境；同时，也可以赋予书目以生活实感和时代意义，使书目常说常新。

说书艺人在改编、演说小说原著时还要千方百计地强化或增加人物、故事的趣味性，以便调剂书情，活跃氛围，迎合听众口味。各地行艺口诀中都有“无噱不成书”的说法。研究扬州评话的专家陈午楼甚至说：“趣味性是扬州评话的命脉，幽默感是扬州评话的个性”，“要求处处有科趣，时时见幽默，且用精湛的扬州方言表现出来，这是扬州评话最显著的民族特色和地方特色”[①]。不过，说是“地方特色”，不够确当，因为对趣味性、幽默感的强调和追求，是许多说唱文学共有的特点。那么，说书艺人是怎样来制造趣味的呢？一是利用人物言行与情节冲突来生发趣味，艺人谓之“肉里噱”，如张飞、李逵、程咬金、猪八戒等，就是说书艺人用来生发趣味的喜剧性人物；二是穿插在书中的趣闻、笑话和科诨等，艺人谓之“外插花”。评书大王双厚坪即精于此道，他“当场能抓现哏，诙谐百出，真有‘翻堂的包袱’。什么叫翻堂的包袱哪？江湖艺人，不论是哪行，在台上把人逗笑了，调侃叫‘抖包袱’。多好的书料也不如好包袱有价值。……若能把全场的书座全都逗笑了，那调侃叫‘翻堂的包袱’。”[②]可见，“趣味性”是直接关系到书目能否叫座的重要法宝之一，故艺人才会常说：“噱乃书中宝。”

五．表现形式的改变

说书与小说的一个重要区别是它以说唱为主，表演为辅，在视听兼备中，更多的是诉诸听觉，因此艺人在把小说由“读本”改编为“说本”时，不仅要将书面语转化为口头语，增强语言的动作性和形象感，同时还会将说唱的一些艺术特点（如评、学、演等）融入到书目中去，以便能取得更为生动的书场演出效果。扬州评话口诀云：“评话，评话，先评理，后说话。”就《火烧赤壁》来说，它与原著的一个明显不同，就在于它不仅客观地描写某个人物的言行，而且还要剖析掩藏在这些言行背后的动因，并常常伴之以精到的评论。例如《蒋干再访》一节，小说原著写曹操对黄盖诈降一事心存疑虑，想派人到东吴探听虚实，这时蒋干再次自告奋勇，曹操大喜应允。评话艺人觉得如此处理，未免让人费解，于是对曹操、蒋干的内心想法作了一番剖析和评点：

> 曹操就顺着声音，凝神朝文班尾子上望了。这一望，“嗯咳！”不由打了个寒噤，心理有话：曹操啊！留神啊！曹操什么事这样子慌法？曹操望见文班尾子上出来的不是旁人，哪一个？死蛆蒋干。咦！上次蒋干偷书回来，曹操杀掉两个水师大都督，事后，曹操没有治蒋干的罪吗？他不气蒋干，也不怄蒋干，怪自己不好，学问浅薄。他认为蒋干并不坏，性愚，是个忠心于我曹操的人，所以蒋干没有送命。今天蒋干怎么又出来的？

[①]陈午楼：《从长篇小说发展到长篇评话》，《扬州师院学报》1985 年第 1 期。
[②]连阔如：《江湖丛谈》第六章《评书流派》，当代中国出版社 2005 年版，第 267 页。

蒋干有蒋干的意思。蒋干自从上次过江，中了周瑜的反间计，心里总觉得对不起曹操，所以今天出班又来讨差过江，想办件把有功的事补报曹操。

这样的评析，不仅披露了人物的行为动因，而且及时地消除了听众心中的疑惑。诸如此类的评析在《火烧赤壁》中不胜枚举，它已经形成了评话的一大特色。除了“评”，“说书人”还善于通过“学”与“演”，来活现故事中的场景与人物，力求使人身临其境。请看《发令破曹》中的一段：

张飞这个时候有数了，两个拳头捺住小肚子这个地方，把气揉足了，然后把头微微一低：“赵——啊——子龙——啊——”哗——嗒嗒嗒嗒……！这是什么声音？张飞这一声喊，如同空中响了个炸雷一般，地上的沙灰被喊得蒙蒙的，砖头、石子被他喊得蹦蹦的，树枝被他喊得摇摇的。小军在枯树林内，两只手把耳朵捂着，倚在树上被他喊得晃晃的。江面上这一刻本来浪大，因为东南风大了，再被张飞这一声喊，陡然水浪又高几尺，哗——！等了半个时辰，声音才慢慢地小下来。

这是对张飞喊叫时动作、声音的有意拟仿和渲染。可以说，正是“说”与“评”、“学”、“演”的有机结合，才构成了比较完美的评话艺术。

六．说书改编小说的意义

说书对小说的改编已如上述，那么这种改编有什么重要意义呢？我们认为：

其一，它极大地促进了说书自身的繁荣和发展。从明代中叶直至清末民初，民间艺人主要即以改编和说唱古代小说为主，真正属于民间艺人独立编创的书目只占少数，这主要是因为多数说书艺人的文化知识水平不高，写作能力有限，要亲自编撰说书脚本尚存在一定的困难，因而选择当时在社会上比较流行的小说名著，加以改编和演说，也就成了说书界司空见惯的现象。在某种意义上，也可以说，正是依靠对小说名著的改编，才造就出一批卓荦不凡的说书艺人和艺术作品，象评话中的佼佼者“王派《水浒》”和“康派《三国》”等，之所以具有强大的艺术生命力，为广大群众喜闻乐见，一个极重要的原因就是它们是根据《水浒传》和《三国演义》改编的。

其二，说书既然多以小说作为改编与演说的对象，那么这对于小说在民间的传播与推广，就必然会产生重要的促进作用。清末黄人在《小说小话》中就说：“平话别有师传秘笈，与刊行小说，互有异同。然小说须识字者能阅，平话则尽人可解。故小说如课本，说平话者如教授员。小说得平话而印入于社会之脑中者愈深。”[1]清末觚庵在《觚庵漫笔》中也说：“《三国演义》一书，其能普及于社会者，不仅文字之力”，同时还“得力于评话家柳敬亭一流人，善揣摩社会心理，就书中记载，为之穷形极相，描头添足令听者眉飞色舞，不肯间断。”[2]这就指出说书不仅广泛地宣传、推广了小说，而且还通过对小说的改编和再创造，不断地丰富、发展了小说。一方面，它使古代小说与说书人所处时代的现实生活、说书人本人的生活经验，

[1]参阅黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》（下），江西人民出版社 1985 年版，第 267 页。
[2]参阅黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》（下），江西人民出版社 1985 年版，第 322 页。

以及听众的思想情感、审美期待等有机地交融在了一起，既为古代小说增染了浓厚的时代生活气息和地域文化色彩，又有效地丰富和拓展了古代小说的思想和审美内涵，致使古代小说在传播与接受的过程中不断地焕发出鲜活的艺术生命力，这就是艺谚常说的“一遍拆洗一遍新”；另一方面，它还凭借杰出的艺术创造，为通俗小说增添了新的品种，如清代的公案侠义小说《三侠五义》等，就是民间艺人在说唱明代公案小说《龙图公案》等的艺术实践中，根据听众的兴趣和口味，逐渐在公案故事中融入侠义小说的成分而形成的，虽然它们经过了一些文人的整理和修订，但仍不失为比较地道的“说书体”小说[①]。

其三，说书艺人在改编、演说古代小说过程中积累的一些带有规律性的艺术经验，不仅有助于我们更具体、深入地认识说书与小说的联系与区别，更确切地把握民间说书的艺术特点，同时对于我们今天如何更好地将古代小说名著改编成适合于场上表演、为民众喜闻乐道的说唱作品，也具有重要的借鉴意义。

[①]参见拙作《清代说唱与公案侠义小说文体之生成》，《明清小说研究》2007年第2期。

“纵酒著书金圣叹，才名千古不埋沦”

——金圣叹精神风貌和批评心路简论[①]

南京师范大学文学院　陆　林

摘　要: 金圣叹才华横溢，极具个性魅力，因文学批评和“哭庙案”而名扬天下。早期的扶乩降神活动对其一生影响巨大：不仅为其社会评价带来了沉重的负面影响，而且给其随后从事文学批评烙下了鲜明的个人印记，主要体现为选题上的“昭雪”辱者、心态上的标新立异、方法上的心理分析。

关键词:　金圣叹　才子书　文学批评　哭庙案

17世纪的中国，横跨明、清两大王朝，是一个动乱丛生、新旧迭起的时代，也是一个纵横睥睨、奇人辈出的时代。文学批评家金圣叹（1608-1661.8.7），便生活在这一时期。其博学多识，广涉经史子集和小说戏曲民歌，深究儒释道三教，具有强烈的民本意识。其极富才华且颇多争议，怪诞悖俗并饶有个性，一生因行止多义而留下不少需要破解的密码。所批《水浒传》、《西厢记》，“灵心妙舌，开后人无限眼界、无限文心”[②]，开启了传统俗文学走向近代的里程；对古文、唐诗的评点，时人“钦其神识，奉为指南”[③]，亦促进了文学经典的普及。因金圣叹而构成的历史景观和文化现象繁复而生动，已成为20世纪以来人们解读一段文学发展和历史必然性的典型个案。

一、生平简况

金圣叹，生于明万历三十六年（1608）,名采，字若采；又名人瑞，号圣叹；别号唱经子，或称唱经先生，又号大易学人、涅槃学人；室名沉吟楼，堂号唱经堂。苏州府长洲县人。生而颖异，敏感早慧。七岁读杜甫诗《远征》，感伤人生无常；十岁入乡塾，习儒家经典而意惛如；11岁读《妙法莲华经》、《离骚》、《史记》、《水浒传》、《西厢记》等，培养了广泛的阅读兴趣。15岁向文学名家王思任问学，悟作文之秘。少补诸生，后以岁试文怪诞而被黜革；旋以张人瑞名补吴县庠生，故人称其庠姓张。从弱冠之际开始，至少以下几种活动可以表征金圣叹的人生轨迹。

扶乩降神的宗教活动。金圣叹自幼笃信佛教,20岁时自称乃天台宗祖师智顗弟子的化

---

① 本文为国家社会科学基金项目“金圣叹史实研究”（07BZW025）的阶段性成果。

② [清]冯镇峦:《读聊斋杂说》，见《聊斋志异会校会注会评本》，上海古籍出版社1978年新1版，第12页。

③ [清]陈枚:《增补天下才子必读书》凡例，康熙十六年（1677）灵兰堂刻本。

身，以泐庵大师之名，带数名助手，在吴中一带开始了长达十余年的扶乩降神活动。先后在苏州名宦钱谦益、姚希孟、叶绍袁宅中做法显灵，此举在崇祯九年（1636）前后达到高潮。最为著名的一次是崇祯八年六月在叶绍袁家，为之招来亡女小鸾之魂，泐师与所谓叶女当场有如下对白：

> 师云："既愿皈依，必须受戒。凡授戒者，必先审戒。我当一一审汝，汝仙子曾犯杀否？"女对云："曾犯。"师问："如何？"女云："曾呼小玉除花虱，也遣轻纨坏蝶衣。""曾犯盗否？"女云："曾犯。不知新绿谁家树，怪底清箫何处声。""曾犯淫否？"女云："曾犯。晚镜偷窥眉曲曲，春裙亲绣鸟双双。"师又审四口恶业，问："曾妄言否？"女云："曾犯。自谓前生欢喜地，诡云今坐辩才天。""曾绮语否？"女云："曾犯。团香制就夫人字，镂雪装成幼妇辞。""曾两舌否？"女云："曾犯。对月意添愁喜句，拈花评出短长谣。""曾恶口否？"女云："曾犯。生怕帘开讥燕子，为怜花谢骂东风。"师又审意三恶业："曾犯贪否？"女云："曾犯。经营缃帙成千轴，辛苦莺花满一庭。""曾犯嗔否？"女云："曾犯。怪他道蕴敲枯砚，薄彼崔徽扑玉钗。""曾犯痴否？"女云："曾犯。勉弃珠环收汉玉，戏捐粉盒葬花魂。"师大赞云："此六朝以下，温、李诸公血竭髯枯、矜诧累日者。子于受戒一刻随口而答，那得不哭杀阿翁也!"[①]

这段精彩的对话，不仅当场引得小鸾父亲绍袁怜惜和感伤不已，亦打动了自钱谦益而下无数的古今文人。钱氏赞小鸾"矢口而答，皆六朝骈俪之语"[②]，指的就是这段文字；周亮工虽不以"泐师演说无明缘行，生老病苦因缘"为可信，对其"招琼章至，琼来赋诗"的具体对答却颇感兴趣，认为"此事甚荒唐，予不敢信；特爱其句之缛丽，附存于此。"[③]殊不知，事既荒唐，缛丽之句的著作权便不属于已逝三载的叶小鸾，也不属于与之对话的"泐大师"，而是金圣叹预先构思好的降乩之作。他的这种富于艺术感染力的降神活动，"长篇大章，滔滔汩汩，缙绅先生及士人有道行者，无不惑于其说。……儒服道冠，倾动通国者年馀"[④]，一时间信者奉之为神，恨者詈之为魔。

评点"众经"的文学活动。崇祯十三、四年间，随着人生兴趣的转移，金圣叹开始了评点"众经"和其他各体作品的文学活动，首先完成的是《水浒传》的评点。《天下才子必读书》的初评工作，亦是在明末就已开始进行了。入清后，于顺治四至六年撰著《童寿六书》、《圣人千案》、《南华字制》，顺治十三年批点《西厢记》，十四年完成《小题才子书》，十七年分解唐律诗刊行，《天下才子必读书》和《杜诗解》均在身后问世。

除了从事评点工作外，金圣叹赖以谋生的职业便是做塾师。至少在其30岁左右时，即已开始了教学生涯。其弟子以及"从其游者"今知者便有戴之儦、沈永启、顾参、史尔祉、韩藉琬、冯某等。与科举和作文有着直接关系的《大题才子文》、《小题才子文》和《天下才子必读书》，很可能就是这一职业的自然产物。但是，无论是评书还是授徒，似乎都没有给

[①] [明]叶绍袁：《续窈闻》，见《午梦堂集》，中华书局1998年版，第522页。
[②] [清]钱谦益：《列朝诗集小传》闰集，上海古籍出版社1983年版，第756页。
[③] [清]周亮工：《书影》卷六，上海古籍出版社1981年版，第165页。
[④] [清]郑敷教：《郑桐庵笔记》，《乙亥丛编》本。

其生活带来经济生活的明显改观。崇祯十四年（1641）大旱，已需友人接济；晚年从其妻子“贫穷因讳疾，井臼且伤生”（《妇病》）的境况中，亦可见其家庭状况的潦倒。

易代之际的政治活动。顺治二年（1645）五月，随着清兵铁马金戈的南下，昙花一现的南明弘光王朝迅即消亡。江南的陷落，打破了金圣叹在明末虽然清贫但仍不失安定的儒士生活。晚明时期一些过从甚密的家乡友朋，或抗清失败、慷慨就义，如戴之杰；或以身殉节、自尽而死，如王希；或蹈险寻父、丧身战乱，如叶奕荃。除了死难者外，还有抵抗失利、回里隐居的吴晋锡，明为廉吏、入清不仕的盛王赞。面对着生灵涂炭、田园荒芜的劫后凄凉的境况，在顺治初年，他先后写下大量的感伤兵燹战乱、亲友流离，表达抵触新朝、同情反清的诗篇，仅现存者就有《外甥七日》、《讹传境哥被虏》、《喜见境哥》、《兵战》、《怀圣默法师》、《柳》、《闻圣寿寺遭骄兵所躏》、《元晖渡江》、《元晖来述得生事》、《上元词》、《题徐松之诗二首》等（考虑到其诗歌是其女婿编选删存者，这类犯禁触忌之作肯定已被处理掉许多）。如《上元词》跋语云：

> 此非道人语。既满目如此，生理逼侧，略开绮语，以乐情抱。昔陶潜自言：时制文章自娱，颇示其志；身此词，岂非先神庙末年耶？处士不幸，丁晋宋之间；身亦适遭变革，欲哭不敢。诗即何罪？不能寄他人，将独与同志者一见也。

最后数语，何其痛心、何其抑郁！再看其为徐崧所撰的《题徐松之诗》,第一首后四句“近事多难说，传闻或未详。副车皆不中，三户又沦亡”,后两句分别典出《史记》的《留侯世家》“秦皇帝东游，良与客狙击秦皇帝博浪沙中，误中副车”和《项羽本纪》“楚南公曰：‘楚虽三户，亡秦必楚也。’”更是难以掩抑地流露出对于抗清失利的失望沮丧。

然随着时间的推移，这种怀想故国的情绪在逐渐淡化。像那个时代中的大多数人一样，金圣叹慢慢适应了新的政权，至少在顺治十四年（1657）给吴县教谕夏鼎所写的诗句中，已经表现出履新去旧的希冀。该诗前二联曰：“潦倒诸生久白头，十年梦断至公楼。杏花廊下重来坐，药草笼中实见收。”（《赠夏广文》）由于史料的缺乏，我们不知道“十年梦断”是指自己入清后就放弃乡试，还是指自己运气不佳总是秋闱落榜；不过“药草笼”[①]一典的运用，已表达了愿意为新朝所用的随顺心态。正是存有这样的情结，当友人邵点于顺治十七年（1660）归自京城，向他转述当朝皇帝所云“此是古文高手，莫以时文眼看他”的赞许时，顿时“感而泪下，因北向叩首”（《春感》小序）；只可惜他没有听到顺治帝同时发出的“议论尽有遐思，未免太生穿凿，想是才高而见僻者”[②]的褒贬，否则是否会头脑清醒一点：一个被认为方法“穿凿”、思想“见僻”者，怎么可能得到朝廷的重用？《第五才子书》第六十二回，写宣赞奉旨礼请关胜出马，“关胜听罢大喜”。圣叹批道：“何遽‘大喜’？只四字写尽英雄可怜！”其实，《春感》八首何尝不写尽一位长期被人以“魔”相视的边缘才士之可怜呢？

震惊天下的哭庙活动。或许正是因为受到当宁知音之评的影响，一向遇“世法中事，则

[①] 《新唐书·儒学传下·元行冲》：行冲“尝谓仁杰曰：‘……门下充旨味者多矣，愿以小人备一药石可乎？’仁杰笑曰：‘君正吾药笼中物，不可一日无也。’”后遂以“药笼中物”比喻备用的人才。

[②] [清]木陈忞：《奏对别记上》，见《弘觉忞禅师北游集》卷三，康熙刻本。

掉头不顾”[①]的金圣叹，在新著《贯华堂选批唐才子诗》问世不久的顺治十八年（1661）二月，不幸卷入了招致杀身之祸的“哭庙案”中。二月初一,世祖（1638-1661）逝世的哀诏传至苏州，官府设幕，哭临三日。当地诸生因吴县知县任维初征索钱粮甚酷，且监守自盗，遂于四日借哭丧之机而群聚文庙百有馀人，随后拥至府衙，向江宁巡抚、按察使等大员跪进揭帖。巡抚朱国治大惊，上疏朝廷，酿成钦案,先后逮捕金圣叹等诸生 18 人，审得“丁子伟、金圣叹、姚刚为首鸣钟击鼓，聚众倡乱是实”[②]，并于七月十三立秋之日，18 人被斩首于江宁（今南京）。因事起于聚众哭丧于文庙，史称“哭庙案”。在这场“学生运动”中，金圣叹所起的带头作用是毋庸置疑的:“诸生因集众哭庙，其《卷堂文》为金圣叹所作，且在其家开雕”[③] ，或云其“是变为《哭庙文》”[④],总之不仅身参其事，而且亲撰檄文，难怪最后将其缉拿归案便“足以塞责”上峰呢[⑤]！是年，他才 54 岁。从此，金圣叹因“哭庙案”而平添浓郁的悲剧色彩，而“哭庙案”因金圣叹却成为最著名的清代冤案。此次事变的政治性质，不满于贪官污吏的横征暴敛而借机抒愤，应该没有拔高之嫌；至于是否具有反抗新朝政权的民族色彩，至少从金圣叹对“先帝”的态度上，似难以得到佐证。

二、精神风貌

金圣叹生前，在太湖流域尤其是今苏南和浙北地区，就已经具有较大影响。有人“怀刺三年”而求一见，如怀应聘（《吴门赠金圣叹》）；有人不听劝阻以一识为荣，如三耳生（徐增《送三耳生见唱经子序》）；有人想起圣叹就心折泪下，如李炜（《寄怀墨庵兼询圣叹》）；有人虽不相识却久已仰慕，如丘象随（《泛虎丘》）；亦有人见其书闻其行，必欲杀之，如归庄（《诛邪鬼》）。诚如徐增所说，在敌对者眼里，“乃一世人恶之忌之、欲痛绝之者也。从其游者，名士败名，富人耗财，僧家则无布施处：其为祟也大也！”而在欣赏者眼里，则如神仙中人，“吾尝于清早被头，仰观帐顶，圣叹宛然；尝于黄昏灯畔，回看壁影，圣叹宛然；尝于梁溪柳岸，见少妇艳妆，圣叹宛然；尝于灵岩雨窗，闻古塔鸟声，圣叹宛然；乃至风行水活、日暖虫游，圣叹无不宛然者”[⑥]。可见，在其生时，一方面被诋毁者魔化，另一方面又被崇拜者神化。那么，金圣叹究竟是怎样的人呢？根据其个人著述和时人记载，或许应如是认识：

才华横溢。时人称其“天才敻绝”[⑦]；“学最博，识最超，才最大，笔最快”[⑧]。不仅对传统的经史子集有较为全面的研究，对佛学禅理亦得独家之悟。登坛讲经，口才捷利，“听

---

① [清]徐增：《送三耳生见唱经子序》，见《九诰堂全集》，清抄本。
② [清]佚名：《辛丑纪闻》，《又满楼丛书》本。
③ [清]王朝：《甲申朝事小纪》卷五“杀金圣叹”条，书目文献出版社 1987 年版，第 139 页。
④ [清]王家祯：《研堂见闻杂录》，《中国历史研究资料丛书》本,上海书店 1982 年影印，第 297 页。
⑤ [清]佚名：《辛丑纪闻》，《又满楼丛书》本。
⑥ [清]徐增：《送三耳生见唱经子序》，见《九诰堂全集》。
⑦ [清]谢良琦：《才子必读书序》，见《醉白堂文集》卷一，光绪十九年（1893）刻本。
⑧ [清]徐增：《天下才子必读书序》，见《九诰堂全集》。

其说法，快如利刃，转如风轮，泻如悬河”。除了在经学、史学、文学、佛学方面具有较高造诣，在书画艺术上亦颇有才能。至叶绍袁家降乩，现场“为画牡丹、芙蕖、菊花、水仙四幅，生色映人，墨韵飞舞”[①]。当时赵时揖曾见其画作，赞其“善画，其真迹吴人士犹有藏者”[②]。惜未见作品传世。书法亦享时名，周庄永庆庵正殿匾额“散影千江”四大字，即为其所书，被誉为“铁画银钩，仙笔也”[③]。对联“老拳通大道，儿口嚼新书”，见者谓“字大如斗，气势惊人”[④]。所谓“看人作擘窠大书,不亦快哉”[⑤],良有以矣！

愤世嫉俗。不喜拜谒贵人，“性不喜见贵人，干旄临门，罕见其面；又不报谒，人多尤之。”[⑥]亦曾“怕官成远蹈”(《访周粟仲不遇》)，宣称“我为法门，故作狗子。狗子则为人所贱恶，奔竞之士决不肯来，所来者皆精微澹泊、好学深思之人也。不来者邀之不来，已来者攻之不去。我得与精微澹泊、好学深思之人同晨夕，苟得一二担荷此大事，容我春眠听画看声了也。”[⑦]时人谢良琦每扁舟到吴门，必问圣叹，或曰：“噫，狂士也！且不见贵客。”[⑧]圣叹在评杜甫《遣闷》时，曾说：“愁闷之来，如何可遣？要惟有放言自负，白眼看人，庶可聊慰。”[⑨]人说其言论多“无忌惮处”[⑩]、“肆言无忌”[11]，确非虚言。无论是对朝廷政事的针砭，抑或对世道人心的臧否，在其评点中皆屡见不鲜。但圣叹并非不谙人情，与当地父母官均有适度交往，如《吴明府生日》、《贺吴县汪明府涵夫摄篆长洲》、《吴邑黄明府新婚》等诗，都是写给明末清初任吴县、长洲县令者，其内容亦不外赞美政简治廉、教化祥和，皆为通达世情的贺婚贺寿贺官之作。看来，他是能将傲睨贫士的“贵人”与礼贤下士的良吏区别对待的。

天性疏懒。徐增《天下才子必读书序》云：“圣叹性疏宕，好闲暇，水边林下，是其得意之处。”表现之一，评点古书，重在文意而不在文字，不甚在意文字校勘。如《读第六才子书西厢记法》云：“圣叹《西厢记》，只贵眼照古人，不敢多让。至于前后著语，悉是口授小史，任其自写，并不更曾点窜一遍，所以文字多有不当意处。盖一来虽是圣叹天性贪懒，二来实是《西厢》本文珠玉在上，便教圣叹点窜杀，终复成何用？普天下后世，幸恕仆不当意处，看仆眼照古人处。”表现之二，不喜远游，平生足迹罕至郡外。如《第六才子书·闹斋》总评言及王瀚描述庐山之美，“吾闻而甚乐之，便欲往看之，而迁延未得也”。其原因之一，便是“贱性懒散，略闲坐便复是一年”。顺治十七年赣州府推官周令树遣使赍资邀请圣

[①] [明]叶绍袁：《续窈闻》，见《午梦堂集》，中华书局 1998 年版，第 518 页。
[②] [清]赵时揖：《贯华堂评选杜诗》总识，康熙刻本。
[③] [清]章腾龙、陈勰：《贞丰拟乘》卷上《流寓》，咸丰九年（1859）增刻本。
[④] 李放：《皇清书史》卷二二，《辽海丛书》本，民国二十三年（1934）版。
[⑤] [清]金圣叹：《贯华堂第六才子书西厢记》四之二“赌说快事”，顺治刻本。
[⑥] [清]徐增：《送三耳生见唱经子序》，见《九诰堂全集》。
[⑦] [清]徐增：《送三耳生见唱经子序》，见《九诰堂全集》。
[⑧] [清]谢良琦：《才子必读书序》，见《醉白堂文集》卷一，光绪十九年（1893）刻本。
[⑨] [清]金圣叹：《杜诗解》卷三，上海古籍出版社 1984 年版，第 167 页。
[⑩] [清]陆文衡：《啬庵随笔》卷五，光绪二十三年（1897）石印本。
[11] [清]冯班：《钝吟杂录》卷二，《丛书集成初编》本。

叹前往著述讲学，圣叹复函答之：“来教正与鄙意如掌中书字，独奈隔此数千里何？”[①]当亦与生性疏懒不喜动有关。

心胸坦荡。《读第五才子书法》显示出圣叹喜天真烂漫之人，如李逵、鲁达、阮小七；不喜心机深刻之人，如宋江、林冲。如云：“阮小七是上上人物，写得另是一样气色。一百八人中，真要算做第一个快人，心快口快，使人对之，龌龊都销尽”；“林冲自然是上上人物，写得只是太狠。看他算得到，熬得住，把得牢，做得彻，都使人怕。这般人在世上，定做得事业来，然琢削元气也不少”。再如在小说第四十四回、第四十五回中，圣叹对石秀为了撇清自己而致杀数人的行为，颇不以为然，屡下评语如：“石秀可畏，我恶其人”（两处）；“石秀可畏之极”；“岂真天下之大，另又有此一种巉刻狠毒之恶物欤？”“石秀可畏，笔笔写出咄咄相逼之势”；“石秀节节精细，节节狠毒，我畏其人”。圣叹早年与王瀚“赌说快事”，其一便是“朝眠初觉,似闻家人叹息之声,言某人夜来已死。急呼而讯之,正是一城中第一绝有心计人。不亦快哉!”[②]

其实，今天我们所能认识的金圣叹，或与其实际情形已相距甚远，只能是其丰富人生的各个侧面甚或是浮浅的影像。诚如其友人徐增所说：

> 盖圣叹无我，与人相对，则辄如其人：如遇酒人，则曼卿轰饮；遇诗人，则摩诘沉吟；遇剑客，则猿公舞跃；遇棋师，则鸠摩布算；遇道士，则鹤气横天；遇释子，则莲花迎座；遇辩士，则珠玉随风；遇静者，则木讷终日；遇老人，则为之婆娑；遇孩赤，则啼笑宛然也。以故称圣叹善者，各举一端；不与圣叹交者，则同声詈之：以其人之不可方物也。[③]

在其生前，直观其人者已感叹如此难以辨识、无可名状，四百年后试图准确描述，可能更是近似痴人说梦了。但正是这种种片段表现构成了他性格的丰富，促成了他极具个性魅力的人生图景。金圣叹曾有画像传世，后来刘献廷咏之：“忽有仙人在别峰，通身香气似芙蓉。碧天明月一千里，独上瑶台十二重。”[④]其玉树临风之姿和飘然欲仙的风度[⑤]，似昭然可见，而这其实已属经过历史淘洗之后的金圣叹了。

三、批评心路

金圣叹逝世后，其顾氏友人曾赋诗悼之：“纵酒著书金圣叹，才名千古不埋沦。”[⑥]将纵酒豪饮的风采与著书评点的才华相提并论，这是同情者的盖棺论定之说。但早在顺治九年（1652），挚友徐增在其《怀感诗》中，已曾这样反思自己和世人对金圣叹的错误认识：“掩

[①] [清]金圣叹：《贯华堂选批唐才子诗甲集七言律》卷二《鱼庭闻贯》，顺治十七年(1660)序刻本。
[②] [清]金圣叹：《贯华堂第六才子书西厢记》四之二，顺治刻本。
[③] [清]徐增：《天下才子必读书序》，见《九诰堂全集》。
[④] [清]刘献廷：《题唱经先生像》，见《广阳诗集》七言绝，上海古籍出版社 1979 年版，第 321 页。
[⑤] [清]丘象随《泛虎丘》以“有客美风度”赞之，见清抄本《西轩纪年集》。
[⑥] [清]顾公燮：《哭庙异闻》，见《丹午笔记》，江苏古籍出版社 1999 年版，第 162 页。

耳不听真怪事，却从饮酒看先生。”[①]这两句分别说的是两件事，先看后句：的确，圣叹好饮酒，徐增在其有关文章中多次说及此事,但是这句诗的意思是：如果仅从嗜酒好饮视为其名士风流的表现，实在是一种误认。再看前句：“掩耳不听”，是指当年自己在不了解圣叹为人时，对别人欲介绍两人认识的强烈的拒斥行为：“二十年人尽骂圣叹为魔，如是者数年，至壬午秋，遇圣默法师，欲导余见圣叹，才说‘圣叹’，余急掩耳曰：‘怕人，怕人!’”[②]壬午，是指崇祯十五年（1642）,此前被人尽骂为魔，必是因其以“泐师”行法事所招致。在正统文士眼中,“扶鸾降仙，道家戒之，决不可为，惹魔也，金若采全坏于此”[③]，从此他的一切行为均被视为“不轨于正”[④]。扶乩降神对圣叹一生的影响是巨大的：不仅为其人生评价带来了洗之不去的沉重的负面影响，而且给其随后从事的文学批评活动烙下了鲜明的个人印记，主要体现为在选题上的“昭雪”辱者，在心态上的标新立异，在方法上的心理分析等方面。

批评性或评点性著述，是金圣叹一生心血所系和性命所在。其临终时不放心两件事,一是如何安顿“读书种子”儿子金雍，一是“只惜胸前几本书”（《绝命词》）,即那些早已计划而一直没有竣稿的“才子书”选题。圣叹的评点选题，主干即著名的“六才子书”和唐诗“分解”，辅枝为“才子古文”和“才子时文”等。为何他有“六才子书”之选而将《水浒传》、《西厢记》最早评点问世，按照徐增序《天下才子必读书》的说法，是因为“自少至老，自智至愚，无不读之、无不爱之者也”，主要是从普及性着眼的。其实，关于自己批书的目的，圣叹说过这样的话：

> 弟于世间，不惟不贪嗜欲，亦更不贪名誉。胸前一寸之心眷眷，惟是古人几本残书自来辱在泥涂者[⑤]，却不自揣力弱，必欲与之昭雪。只此一事，是弟全件，其余弟皆不惜。[⑥]

这段话非常重要，它展示了圣叹选题为古人“昭雪”的自觉意识，即将那些向来受到不公平待遇、不公正评价的文史名著，通过自己的努力，恢复其向被埋没的历史地位。联系到《西厢记》、《水浒传》向来有“诲淫”、“诲盗”的恶谥，批评者在主题倾向上的“昭雪”之意便分外显明了。晚年与友书信说惟有评点事业是己一片寸心，其余皆不足惜；临终绝命之诗说“只惜”庄、骚、马、杜尚未完稿，令其放心不下：作为一个长期被正人君子“辱在泥涂”者，他把自己生命价值的体现，完全寄托在为“古人几本残书”的翻案上。可以告慰他的是，“先生未批以前，《水浒》贼书，《西厢》淫书。今而知《水浒》之变幻离奇，直进于《易》;《西厢》之缠绵浓郁，直进于《诗》”[⑦]。在那个时代，无论是对作者还是评者来说，这样的褒奖都足以让人感到无上荣光了。

在具体的文学评点中，金圣叹有着标新立异的强烈追求。他在《小题才子书》自序中，

---

① [清]徐增：《唱经先生》，见《九诰堂全集》。
② [清]徐增：《送三耳生见唱经子序》，见《九诰堂全集》。
③ [清]冯班：《钝吟杂录》卷二，《丛书集成初编》本。
④ [清]陆文衡：《啬庵随笔》卷五，光绪二十三年（1897）石印本。
⑤《左傳·襄公三十年》“武不才，……使吾子辱在泥塗久矣，武之罪也”，是以“泥塗”比喻低下的地位。
⑥ [清]金圣叹：《与任升之炅》，见《贯华堂选批唐才子诗甲集七言律》卷二《鱼庭闻贯》。
⑦ [清]余扶上：《圣叹〈六才子书删评〉序》，见《十松文集》卷一，康熙刻本。

曾将“依倚陈本”、“依倚师口”归纳为做学问必须祛除的“六不祥”之列。这种不依傍前人的治学精神，在其评点著作中具有充分体现。如评《水浒》而反对“忠义”说，主张“独恶宋江”；评《西厢》，反对“淫书”说，又不满于旧本描写的“狂荡无礼”；评唐诗，在分期上反对“初盛中晚”说，在方法上提倡“分解”说；评杜诗，反对诗歌“写景”说，痛斥刘辰翁各种观点。金圣叹这种耻于为“古人之奴”[①]的创新追求，既是一位天生大才者深溶于血脉之中的人生律动所使然，亦是在特定舆论的长期打压下养成的桀骜不驯的生活态度。以翻案来立新说，对传统观点采取针锋相对的批判理路，不仅形成其抵抗外界的思维习惯，而且亦构造了其批评类著述的基本模式。这一特点，在其反对派的眼中是十分鲜明的，他晚年在与友人嵇永仁的书信中感慨道：“我辈一开口而疑谤百兴，或云‘立异’，或云‘欺人’。”这种牢骚虽然因唐诗“分解”而起，其实是其一生遭遇的愤懑总结。至于赞扬者则是如此肯定其评点：“杜诗尽多粗率处，刘会孟所憎不为过也。乃自先生说之，粗率尽为神奇。夫粗率尚为神奇，而况神奇者乎？得此读书法，不惟不敢轻议古人诗文，能从古人诗文渗漏处奥思幻想，代其补衬，则古人之神奇、粗率，无一不足以启人慧悟。”[②]连牵强附会之解说，都被溢美地总结为其独家的“读书法”，至少说明了标新立异的个性存在。

在批评方法上，时人周亮工与徐增大约同时提出圣叹评书“一支笔”说[③]和“从无二法”说[④]。所谓一支笔或从无二法，其实这在圣叹乃自觉行为。如他在介绍自己研究“六才子书”的心得时，便不无得意地指出：

> 其实六部书，圣叹只是用一副手眼读得。如读《西厢记》，实是用读《庄子》、《史记》手眼读得；便读《庄子》、《史记》，亦只用读《西厢记》手眼读得。[⑤]

问题是何为其一副手眼？今人对此一般是从“文章论”的角度进行解释。但是，无论其理论自述，还是其批评实绩，他还有一个贯穿在各种文体的文学批评中的重要“手眼”，即设身处地的心理分析方法。这种心理分析方法，按照《读第五才子书法》开篇第一句的概括，便是：“大凡读书，先要晓得作书之人是何心胸。”也就是金批《水浒》序三强调的“因缘生法”和“忠、恕”原则：“忠恕，量万物之斗斛也；因缘生法，裁世界之刀尺也。”这种批评观的实践来源，实萌芽于“天下事无大无细，洵皆因缘哉”的扶乩观[⑥]。他曾十馀年从事扶乩“事业”，长期穿行于世家望族的厅堂大院，为满足形形色色人家的各种各样需求，而承担着类似于今日之心理咨询和疏导的“业务”。事先的周密策划、细致揣摩，当场的机敏应对、圆满应答，这一切均取决于“因缘生法”、“忠恕”之道。一旦改行转向，便将他认为可以裁量世界万物的斗斛、刀尺，运用于文学批评实践中，形成自己独有的“一副手眼”，不仅对叙事性作品如此，即便是议论文和诗歌，他也主张“从来作文，于‘见景生情’四字，安可不

[①] [清]金圣叹：《贯华堂第五才子书水浒传》序一，崇祯十四年（1641）序刻本。
[②] [清]赵时揖：《贯华堂评选杜诗》总识，康熙刻本。
[③] [清]周亮工：《尺牍新钞》卷五金人瑞尺牍眉批，康熙刻本。
[④] [清]徐增：《天下才子必读书序》，见《九诰堂全集》。
[⑤] [清]金圣叹：《读〈第六才子书西厢记〉法》，见《贯华堂第六才子书西厢记》卷二，顺治刻本。
[⑥] [明]叶绍袁《续窈闻》引泐庵即金圣叹尺牍，见《午梦堂集》，第523页。

亟讲耶？”[①]认为诗歌“并无一句写景，故曰‘诗言志’”[②]，因此分解时特别重视作者的“极厚心地”，注意分析诗歌对作者“闪闪忽忽心头”[③]的细腻表现。正是这种长于心理分析的批评特色，使得古代文学批评从片言只语的点评，发展为容量适当的阐释，由方法的更新导致了形式的突破。

金圣叹青年时期所从事的扶乩降神活动对其文学批评的影响，其深刻性是无可置疑的。至少因此长期被人以妖魔对待，“早被官绅们认为坏货”[④]，甚至牵连为其写《天台泐法师灵异记》的钱谦益也“颇受儒者谣诼”[⑤]。如此境遇，自然要在其心理上打下难以磨灭的烙印。“我为法门，故作狗子。狗子则为人所贱恶”，此种令其无法抬头的精神压抑，势必要孕育或强化其证明自己的人生追求，以致于认为即便是“单词居要，一字利人，口口相授，称道不歇”亦不失为“立言”[⑥]，因此而选择文学批评为“盖代无双”(《春感》之七)之业；也势必要孕育或强化其反抗传统的思想意识，一旦从事文学批评后在选题、心态和方法上，自然会表现出鲜明的个性。甚至他对《西厢记》爱情主题的赞美，也是可以在其降神经历中寻踪摄迹的：泐大师在降神过程中遭遇了许多早逝的女性，“凡女人生具灵慧，夙有根因，即度脱其魂，……俱称弟子，有三十馀人”，均收于虚设之“无叶堂”中[⑦]；他对叶小鸾豆蔻早凋的“记蒴”解释，也颇有同情爱情悲剧、反对包办婚姻的意味。这就难怪其对《西厢记》中莺莺“小儿女又稚小、又苦恼、又聪明、又憨痴，一片的的微细心地”[⑧]，有如此洞幽烛隐的透视了。这或许就是常熟王应奎为何说“圣叹自为卟所凭，下笔益机辨澜翻，常有神助”[⑨]的原因吧。

清顺治五年（1648）,圣叹自撰联语云:“消磨傲骨惟长揖，洗发雄心在半酣。” 将见人作揖的唯唯诺诺和纵酒贪杯的昏昏噩噩，与特立独行的傲骨和名山事业的雄心对立起来，构成巨大的行为反差，通过“消磨”和“洗发”等颓唐行为对个性追求的外在打压和人生意义的表面消解，建构起一种悲剧性的张力，让我们看到了借酒佯狂的表象下掩藏着的深刻的精神苦难。这，或许就是在抵御以魔相视的敌意中塑造起来的心理习惯。只是在这个意义上，“纵酒著书”才是金圣叹最好的人生写照。

---

① [清]金圣叹:《小题才子书》郑鄤《朱张》解题，光绪十五年（1889）石印本。
② [清]金圣叹:《杜诗解》卷三《孤雁》，上海古籍出版社 1984 年版，第 175 页。
③ [清]金圣叹:《杜诗解》卷二《北征》，第 71 页。
④ 鲁迅:《读金圣叹》,《鲁迅全集》第五卷，人民文学出版社 1973 年版，第 121 页。
⑤ [清]钱谦益:《列朝诗集小传》，上海古籍出版社 1983 年版，第 756 页。
⑥ [清]金圣叹:《贯华堂第六才子书西厢记》四之四总评，顺治刻本。
⑦ [明]叶绍袁:《续窈闻》，见《午梦堂集》，第 519 页。
⑧ [清]金圣叹:《贯华堂第六才子书西厢记》四之三[滚绣球]评，顺治刻本。
⑨ [清]王应奎:《柳南随笔》卷三，中华书局 1983 年版，第 46 页。

别样的文学生态：袁骏《霜哺篇》及其相关现象

黑龙江大学文学院　杜 桂 萍

摘　要：《霜哺篇》是一部由明末清初苏州袁骏设计、征集的诗文总集，前后历时五十余年、汇集六千人之序跋题咏。其生平由青少年时的“佣书以养母”至中老年的“名士牙行”的转换，均与《霜哺篇》的生成有密切关系。袁重其具有的“孝”的人格表征无疑是这种身份转型的重要介质，各层文士的题咏绘画亦包含着确立自我的内在诉求。研究《霜哺篇》的历史流程及其征集者独特的文化身份，能够展示一位下层文士如何借助一个绝佳的选题跻身当代名流的生动历程，也为揭秘以苏州为代表的江南经济文化发达地区在清初四五十年间的文学交往与传播活动提供了内涵丰富的个案。

关键词：袁重其　《霜哺篇》　名士牙行　文学生态

检视晚明清初的文坛生态，如果跳出传统的文学标准、创作尺度和文体规限，一个具有特殊身份的小人物似可引起适当的关注。其名袁骏（1612--?），一位没有任何功名的所谓“词人高士”（周亮工语），却人脉颇著，与当时江南文坛的许多重要文人相交甚密；至今未见有任何独立之诗文书画作品流传于世，却因征集了《霜哺篇》—— 一部数千名文人学士先后创作的大型主题式作品，创造了一份具有特殊文学史、文化史价值和意义的文本载体，名因之扬于当世，事足以令人探寻。《霜哺篇》形态怎样？袁骏究为何许人？他又为什么孜孜不倦半个世纪殚精竭虑于有关主题序跋题咏的征求呢？《霜哺篇》以及相类体式的创作生成具有怎样的文学乃至文化意义？凡此，无疑都是值得探讨的。

一、《霜哺篇》文本生成的初步分析

《霜哺篇》实际上是由明末清初苏州的普通文士袁骏设计、征集的诗文、绘画作品集成，其历时五十余年，汇集了六千多人的创作，含纳的文体形式也非常丰富[①]。早在顺治六年（1649）冬，归庄已有如是之印象：“诗文不下千首，传、序、跋、赋、颂、乐府、歌行、古、律诗、绝句诸体悉备。”[②] 不仅如此，从残存的三卷《霜哺篇》纸轴书影以及散落于当时文士个人总集中的部分作品看，作为一部专题性诗文总集，《霜哺篇》还包括部分属于艺术范围的绘画和题字（如方夏所题“一卷冰雪文”）之作。由此，袁骏五十余年征求之诗文赋跋绘画等，由陈继儒《霜哺篇》为起点，渐渐衍生出的《霜哺图》绘画和题咏等，并包含

[①] 杜桂萍：《袁重其和<霜哺篇>略考》，《文献》2008 年第 3 期。
[②] 归庄：《袁重其字序》。

了《侍母弄孙图》题咏、《负母看花图》题咏和杂题三个系列，表明围绕着表扬母节、彰显子孝主题，袁骏进行过精心的设计和多向度的拓展。如当时著名画家王翚、恽寿平等都曾应袁骏之请，创作过以其母八十寿辰、表彰其节烈的《霜哺图》。王翚康熙四年春所作《霜哺图卷》，以萧瑟清旷的枯林寒鸟衬托具有冰雪节操的柱杖老妇,用笔苍劲俊爽，乃其早期画作的代表性作品。书法元素也是《霜哺篇》文化影响的有力构成。现存 120 余位当时名人文士的题咏题跋手迹和印鉴款识集合成了一部书法篆刻大典，其古色古香的审美情调连同收藏珍品的快意寄托为嘉德拍卖公司提供了获取最大商业利润的机缘。《霜哺篇》能够在 2007 年春季嘉德拍卖会上以远远高出估价的 78.4 万元成交，也主要是这种文化价值的当代体现。

《霜哺篇》之主题，主要是表彰母节子孝、母慈子善。《本草纲目·禽部》“慈鸟”云:“慈鸟，此鸟初生，母哺六十日，长则反哺六十日，可谓慈孝矣。”以目前能够阅见之作品而言，随着时间的延续，这一主题日益凸显为表彰孝子的主旋律。如吴伟业《题袁重其侍母弄孙图》:“吴中佳士，独有袁丝耳。营笔墨，供甘旨。但期慈母笑，也告吾劳矣。愿只愿，年年进酒春风里。”陳瑚《重阳后一日含绿堂吟社初集袁重其索赋》云:“稍喜葑门袁孝子，年年双鲤乞诗忙。”而袁骏，也因为“孝子”之名的传播获得了普遍的认可。其在明末清初的声名远扬，与借助于文人绘画、题咏所促成的这种具有标志性人格表征的伦理效应关系密切，印证了钱谦益的话:“袁子之所以旌其母者，亦袁子之所以自旌者也。”[①] 换句话说，袁骏借助于“孝子”的身份而成了远近闻名的所谓“名人高士”。魏禧云:“今天下能文士，莫不有述袁节母《霜哺篇》者，自先代耆宿山泽之遗民，为诗文已千余篇，而骏字重其乃以孝特闻。骏之孝以汲汲然求传其母之节，凡能文之士，则再拜稽首而请，故节母之名满天下。……”表述的即是这一现实。

由是便不可避免地涉及到《霜哺篇》征集的初衷。从钱谦益的介绍分析，明代的大名士陈继儒可能不止开启了这个过程，重要的是启发了袁骏的思路:“悯其母之苦节不获闻于当宁，遍乞海内贤士大夫之言以表异之。”他甚至深怀体恤地分析了具体原因：“乌头双阙，旌在一时，不若彤管之词，区明风烈，可以垂穷尘而蔽天壤也。”[②]对此，时人多表示了认可，如王晫云：“骏日走四方，乞当世贤士大夫诗文以颂母。每归庄诵母傍，声出金石。岁葺一卷装褫之，积五十余轴。”[③] 问题是，当时人发现仅仅具有“吴氏”这一符号意义的袁骏之母获得的实际利益有限，而袁骏的声名日益鹊起，许多文人学士如“管典籍席之、董尚书其昌、钱尚书谦益、陈尚书必谦、瞿留守式耜、吴学士伟业及诸缙绅魁宿士，无不与骏纳交”[④]，不免渐生疑窦，争议性意见随之而起。魏禧即不无讽意地表示:“贪者之言多于财，淫者之言多于色，心所好在是，则言无往而不在……”并引用“念兹在兹”的先贤语录表达了对袁骏征集动机的怀疑[⑤]。陳瑚的话则具有为之申辩的意旨:“或曰：事亲无孝名，孝之至也。重其陈乞诗文，至六千人有奇，不几于近名乎？予应之曰：重其非为名者也，为扬亲之

[①] 钱谦益:《霜哺篇墨迹卷序》。
[②] 钱谦益:《霜哺篇墨迹卷序》。
[③] 王晫：《今世说》卷一。
[④] 魏禧:《袁君泰征同配吴节母合葬志铭》。
[⑤] 魏禧:《霜哺篇跋》。

名因而成其孝子之名者也。凡为女子，皆为人妇，太君年未三十而即称未亡人，苦节五十载，可以劝天下之为人妇者矣。凡为人子，皆有父母，重其奔走四方，遇公卿士大夫，必求其一言，以永其母之名于不朽，可以劝天下之为人子者矣。虽曰近名，庸何伤!”[①] 这种态度虽然通达，但无论就当时的舆论还是实际的情形，袁骏的这种过于长久广泛的征集行为仍然无法逃脱与“名”的勾连。至于到底“何伤”，即便历史发展到了今天，也不能简单地一概而论。我们只能说，袁骏以其良苦的用心和不懈的努力达成了一种起初未必然的人生目的。

“孝”是一个具有开阔空间的宽泛性题目，被征求者可以从任何角度切入主题，尽情言说，而这拓展了《霜哺篇》的内容含量和可能出现的单一主题。“借题发挥”是普遍存在的话语方式。如钱谦益《霜哺篇墨迹卷序》：“假令袁子居今之世，乘时藉势，变奇成偶，黄金横带，青丝络马，拜其母于堂下。其母不为狄梁公之姨，则为姚荣公之姊，引裾奋袂，唾而弃之，于养志乎何居？今袁子布衣蔬食，佣书问字，年齿未衰，俨然如遗民故老……”；归庄《袁重其字序》：“臣以忠，子以孝，妇以节，夫人知之。士大夫读书通古今，畏名义，宜其知所处矣！以观甲申、乙酉之际，何其戾也？……若袁君母子，初未尝知书，而能守节致孝如此……吾之所以重袁君之母子者，此也”；吴绮《袁重其母太君霜哺篇序》：“有节母之行，则贰心之臣可以惭；闻重其之风，则敦本之人知所重矣”[②]，其出发点都与针砭现实有关。只是此类话语不仅出自遗民之口，在所谓贰臣和新贵的笔下也能自然流出，这对于理解清初文人思想情感的复杂性，实在是一个难得的视角。

《霜哺篇》的题写者，据陈瑚记载有六千人之多。从可以见到的姓名了解，主要集中于江浙地区，多为苏南一带人，或寄居于此地者。其中有当代名流，也包括一些遗民隐士。作为一个没有任何功名的所谓文人（估计连秀才都不是），袁骏与各层次人士的交往，更在意的可能是来自于现实需求的诸多因素。在《霜哺篇》构造的题写世界里，份额最大的还是那些下层文士、落魄文人，许多人名不见经传。地域的独特性和目的的一致性，是袁骏与他们交往的前提，而其具有的“孝”的人格表征无疑也是这种交往的媒质和粘合剂。如果说袁骏请他们为其题写是出于显扬慈母、张扬自我的内在诉求，这些人之于袁重其而言，则还有来自于包含确证自我在内的留名效应。“孝”的话题具有的开放性特征，让这些寻求机缘行使话语权的普通文士至少可能获得某种心理上的满足。而随着题写行为的滚雪球效应，这种方式之于他们而言，何尝不是对自我的一种弘扬。陆心源的诗题或可昭示这一点：《重其道兄枉顾草堂，示我〈霜哺篇〉并诸君子寿言，不胜古人之慕。于其归也，漫成小律，送之兼为节母太夫人祝》[③]。如是，则何乐而不为？

总之，《霜哺篇》文本的生成以及传世状貌之特殊性，都是非常罕见的。袁重其积五十余年之功编辑而成的这一鸿篇巨制，是中国文学史、文化史上的一个异类（嘉德拍卖公司07春拍会拍品介绍，亦以“怪罕”归纳其特点）。而同样可以视为异类的，还有它的设计、征集者袁骏，这位在《吴郡名贤图传赞》中留下画像的孝子以和善、穷窘、睿智的眼光正视

[①] 陈瑚：《霜哺篇序》。
[②] 吴绮：《林蕙堂全集》卷三。
[③] 陆心源：《穰梨馆过眼录》卷三十七。

着前方，很容易让人对他的高调征集活动和低调历史属性浮想联翩。他究竟是怎样一种人，在明末清初的文化生态中发挥着什么作用，同样值得探究。

二、“名士牙行”与袁重其身份探微

袁骏，字重其，苏州人，生于明万历四十年（1612），卒年不详。三岁丧父，少小孤苦，“佣书以养母”[①]。如果没有王士禛一段颇见微词的记载，后人或许只能局限于他孝母行善行为的伦理意义，而忽略这种表彰节孝、广征诗文背后所蕴含的文学生态意义。因为类似的主题征集或编选诗文总集现象，在袁重其所生活的前朝后代都屡见不鲜，并不足以构成为某种特殊意义的文化现实。

王士禛这段颇见清高之意的微词不仅揭示了袁骏成年后赖以谋生的主要方式，且激活了许多与其有关的文本叙述：

《老学庵笔记》嘉兴闻人滋自云作门客牙、充书籍行。近日新安孙布衣默（字无言）居广陵，贫而好客，四方名士至者必徒步访之。尝告予欲渡江往海盐，询以有底急。则云欲访彭十羡门，索其新词，与予洎邹程村作，合刻为三家耳。陈其年维崧赠以诗曰：“秦七黄九自佳耳[②]，此事何与卿饥寒。”指此也。人戏目之为“名士牙行”。吴门袁骏字重其，亦有此名，康熙乙巳曾渡江访予于广陵。[③]

牙行，此处指牙人，旧时为买卖双方说合交易而从中收取佣金的人。所谓“名士牙行”，显然包含着为非名士交接联络名人，并从中获取利益的内涵。至于其到底发挥了怎样的具体功能，获取了多少利益，因文献资料之限制，还不敢臆断其详。但作为一种职业性行为，在明清时期的社会形态中却发挥着不可低估的作用。譬如，在袁重其生活的清初时期，留存下了许多关于他穿针引线的记载。如：

顺治十七年正月杨廷鉴(字冰如)应吴郡诸公邀舟次吴门，袁重其延请杨廷鉴、薛寀、葛芝等著名遗民为王翚（石谷）画册题诗。——《王石谷年谱》

顺治十年之后，朱鹤龄为吴江张奕于假我堂雅集文士撰文:“乃命袁重其招邀同好，会燕斯堂。”(《假我堂文燕记》)钱谦益同时为之题诗，序云“拈韵征诗者袁骏重其”（《冬夜假我堂文宴诗》）[④]

钱谦益为施有一(其名待考)新诗作序：“方吾家酒熟时，吴门袁重其持施有一新诗来请序。传杯读之，清词丽句，盎溢牙齿间……。重其当趣，举斯言以告于读有一之诗者。”——《小山堂诗引》

钱谦益为昆山徐开任（1611-1695）诗集作序：“新秋病足，适袁子重其来自鹿城，

[①] 钱谦益：《牧斋有学集》卷二十五。
[②] 诗见陈维崧《送孙无言由吴阊之海盐访彭十骏孙(时无言刻程村、骏孙、阮亭三家词，特过海盐索骏孙小令)》，此句为“韦庄牛峤好词句”。
[③] 王士禛：《居易录》卷六。
[④] 两文分别见《愚庵小集》和《有学集》。其时,钱云“甲午”即顺治十一年，朱云“丁酉”即顺治十四年，详情待考。

得徐子季重诗。”—— 《徐季重诗稿叙》

钱谦益为无锡高汇旃(其名待考)作文:“吴门袁生重其来告我曰:锡山高太君李氏,仪法茂着,精修净土,无疾考终。其子学宪汇旃,哀恸毁瘠,念无以报母恩,长跪柩前,诵《妙法莲华经》,两膝着地,声泪迸咽……余既叙高子之孝感,并为袁生告焉。”——《锡山高氏白华孝感颂并序》

吴伟业康熙三年为山西程康庄文集写序:“昆仑之于文,含咀菁华,讲求体要,雅自命为作者,其从吾郡袁重其邮书于余也。”——《程昆仑文集序》

朱用纯(号柏庐)写戴笠康熙十年第一次来拜访,“杓石程子、重其袁子为之导”;又:“明年癸丑,程子、朱子又以先生六十告予。”请之写序。——《戴耘野先生六十寿序》

……

以上诸条,撰文者多为清初苏郡著名文人,求文者多为声名不显的下层文士,牵线搭桥者则都涉及到了“袁重其”。这些看似不经意的记载,透视出文人交往过程中经常被忽略的一个环节:有一些特殊的人充当着中介的作用,并且达成了交往双方的某种名利诉求。也就是说,“名士牙行”作为一种潜在的职业,来自包括名士和非名士双方在内的某种特殊需要。

明末以来,文人往往以编选当下的诗文创作为乐,某种意义上,这构成了他们确证自我的一种方式。谢正光《清初人选清初诗汇考》提供了足资参阅的文献视角,其中著录的许多编选者,或者都会与“文化牙行”的身份发生一些关系,否则很难理解有些近似于穷光蛋的寒士为何一而再、再而三地从事诗歌总集的编选。更多的下层文人则以己作被收入到当代总集而自荣,即便那些已经成为当代翘楚的名人也不嫌弃此类机会过多。这是当时文化风尚所在,也是袁重其一类人颇受欢迎的原因。以故对袁重其深怀鄙薄之意的王士禛,仍然不吝赠诗,其中有句:“袁生袁生,生不愿作万户侯,结交四海皆英流。子为名士母贤母,此事足以光千秋。”[①]除了虚与委蛇的因素之外,不免一些虚伪。

作为全国著名的经济文化和出版中心,清初的苏州、扬州、杭州均是四方名人汇集的中心,附庸风雅,趋名求利,各种诗文总集和别集的编纂、刊刻和传播也异常频繁,孙默、袁骏等“名士牙行”的出现,是适时而生的必然结果,王士禛将休宁孙默(1623-1678)与吴门袁骏相提并论绝非偶。魏禧《送孙无言归黄山叙》在分析孙默寓居之扬州的经济文化地位时指出:“广陵为南北大都会,四方商贾辐辏,仕宦游侠、买田宅、长子孙者十余万家;舟车过其地,僦廛而食者,先后踵相接不绝。广陵故利薮,豪俊非常之人失志无聊,恒就利以自养,而天下之欲因是以愿见其人者,又往往寄籍于此。”苏州何尝不是如此。在此同样是“名薮”、“利薮”的苏州、扬州,几乎同时出现袁骏和孙默,以几乎同样的方式广辑诗文、从事文化的中介活动,偶然中一定包含着必然。或许这一小小的感悟,会有助于理解清初之当代诗歌总集的编选出版为何如此繁荣,对这一时期有关地区文学原生态的认识更加具体。

[①] 王士禛:《吴门袁重其过访诗以赠之》。

由是便不难理解，为什么在孙默和袁骏一类人的行为中，编书与刻书活动发挥着如此特殊的作用。孙默不厌其烦地征求名家词集，甚至“舟车裹粮糗，不惮冒犯霜露，跋涉山川以求之”[①]。从最初的三家设计扩充为百家，虽然没有按计划最后完成[②]，却促成了他与名人高士接近、交接的机缘。袁重其也是这样。其曾经编诗，归庄《吴门唱和诗序》云：“今春，四方名彦，偶集吴门，吾友毛君子晋、顾君茂伦、袁君重其迭邀诗侣，旬月中再会，人拈一韵，得近体若干首。重其出以相示，且索序。”钱谦益《归自吴门，重其复来征诗，小至日止宿寒舍，剧谭论文喜而有赠》一诗也透露了类似的信息。这也许是“名士牙行”从事中介活动的一种特殊方式，因为这种征求活动投合了名人和非名人的潜在欲求，是最合适的交接理由，而客观上也留下了许多足有价值的诗文选本，譬如孙默编辑完成的《十五家词》就保存了许多当时名家的词作，至今仍是一部表达清初词坛实绩的著名选本。这一点，连目光甚为苛刻的《四库全书》编者也不得不承认，说它“虽标榜声气，尚沿明末积习，而一时倚声佳制，实略备于此。存之可以见国初诸人文采风流之盛”。[③]

作为“名士牙行”，其前提是要交接很多名人，如孙默，“四方名士至者必徒步访之”。袁重其也是这样，王士禛曾说他“结交四海皆英流”。但仅有这一点是不够的，必要的知识、较好的文化修养也是他们能够在众多的文化中介人中脱颖而出的重要保证。另外，头脑灵活、言语利捷、行动迅速等等，也不能或缺。这样，才有可能信息灵便，联络四方，形成广泛的人脉关系，促成交往的可能和利益的实现。彭孙遹诗曰：“尔名推独行，今日喜相过。委巷留车辙，闲庭长薜萝。白华亲膳洁，黄鸟友声多。坐觉春阴暮，论交奈晚何。”[④] 可见，袁骏广泛的人际关系给了他极为深刻的印象。在人们的笔下，经常提及他们的道德风貌。如对孙默的评价，说“四方士至广陵者，无不愿交”之原因，是因为他“无贵贱贤愚，皆出力左右之，垂二十年不倦，故声誉重于时”。[⑤] 关于袁骏则云：“袁重其状貌臞然，能读书识字，好以礼义自维，不苟言笑。与四方贤士大夫交，言而有信。乡里交叹为善人。”[⑥] 持久一贯的核心评价则是他的“孝”，如施闰章《袁重其负母看花图》：“负米辛勤泪满襟，娱亲孺慕老尤深。只今五月花开日，犹见三春寸草心。”钱谦益《识字行题吴门袁节母册子》：“母能识‘节’字，儿能识‘孝’字。人生识字只两个，何用三仓四部盈箱笥。”一句话，“世之人遂无不知有袁孝子者”（王晫语）也。

“名士牙行”所担当的基本上是文化掮客即今之文化经纪人的作用，其不仅促成了文人交往关系的频繁，也带动出一些新的质素。比如说商业性。只是文人不言利，彼此心照不宣，留在历史上的都是“君子之交淡如水”的写意画面。所以，即便利益从来都是名人交往过程中暗含的主人公，仍然羚羊挂角，其迹罕求，在公开的言说里面很难捕捉那些能够接近行为本质的蛛丝马迹。李梦阳曾言：“夫商与士，异术而同心，故善商者，处货财之场而修高明

[①] 邓汉仪：《十五家词序》。

[②] 汪懋麟《孙处士墓志铭》：“(孙)尝集诸名家词，期足百人为一选，俱未果。其属余序而先版行于世者止十五家词。”

[③] 《四库全书总目提要》。

[④] 彭孙遹：《赠袁重其》。

[⑤] 魏禧：《与休宁孙无言书》。

[⑥] 王晫：《今世说》卷一。

之行，是故虽利而不污。”[①] 或者只能从这一意义上，为孙默、袁骏之流蜕变为“名人高士”进行逻辑上的理解。如果不是那略带讽喻的“名士牙行”的点示，无论如何不敢贸然认同于许多诗文别集序跋撰写中发挥了积极作用的袁重其，其文化行为竟然包含着诸多经济元素。需要交代的是，由于整个文化产业的发展还处于起步阶段(至少这是原因之一)，不可能像今天的文化公司那样日进斗金，或者说不可能使那么多从业人员都生活得非常滋润，所以“名士牙行”的生涯给袁骏带来的经济效益，除了足以养家糊口外，似乎并未能改变什么。他留在人们印象中的形象总是贫寒窘迫的，如吴伟业《赠袁重其》：“见君不觉卅年余，两鬓萧骚赋索居。”再如朱柏庐《赠袁重其》诗曰：“交游虽广贫何救，尘世真难巧自全。”[②]均是明证。

通过《霜哺篇》的征集而成为“名士牙行”的袁重其，毕竟在清初渐渐跻身于名人高士的行列，成了许多宴会雅集中不可或缺的人物。在许多著名文人的文集中可以发现他的身影，如徐釚有《暂归吴门，宋先生招同施愚山大参、丁飞涛仪部、尤展成司李暨萧山毛大可、会稽张南士、平湖郭皋旭、同郡袁重其雅集读书堂分赋》、尤侗有《小重阳日射陵、屿雪、重其重集寒斋话旧，和射陵韵》。最典型的是康熙七年周亮工在南京邀集的一次文人聚会，这次聚会在文学史、绘画史上的地位不同寻常，在当时也是“词人高士，无不毕集，数十年来未有之胜事也”[③]。袁重其参与其中，担纲的也是“词人高士”的角色，且位置似乎非常重要。因为，在周亮工弟子黄虞稷的即兴“长歌”中，率先说到的就是他：“霜哺袁叟老为客，高筵盛会时经过。自言此会良不易，举觞属笔烦阴何。”[④]这种居首的地位，至少在表面上是获益于“霜哺”的孝行，而难以与“名士牙行”身份直接勾连起来。

总之，作为一位没有功名的普通人，活跃于明末清初的江南地区的所谓“文人高士”，袁重其曾是许多人生命中的过客。他不断往返于文人之间的具体细节已潜隐于历史的厚重尘埃中，凸起的断片残简则给予了后人感受和发现他们的机会。众多序跋题咏者的生命印记因为锲入《霜哺篇》而侥幸留存，进而构成了我们探究个中原因的有效元素。历史之书写，竟有如是之多的偶然和必然！

三、《霜哺篇》生成的相关文学思考

事实上，乞诗为文是一种风气，某种意义上也透视了文人交往中特定的身份属性。明清时期，随着文人交往的频繁以及交往方式的变化，这种现象极为普遍。在有关的文献遗存中，这类记载俯拾即是，不胜枚举。如郑方坤《全闽诗话》卷八：“辟疆有姬人董白，字小宛，金陵人，善书画，兼通诗史。早卒，辟疆作《影梅庵忆语》悼之，一时名士吴薗次绮以下，莫不赋诗以赠。”王晫《今世说》卷一自记：“王丹麓遭外艰，丧葬尽礼，衔恤貫涕风雪中，

[①] 李梦阳:《明故王文显墓志铭》。
[②] 张潜之、潘道根:《国朝昆山诗存》卷二。
[③] 周亮工:《读画录》卷四。
[④] 黄虞稷:《吴远期游白下，栎园先生大会词人高士，数十年未有之胜事也，长歌纪之》。

重跰远涉，遍告当世钜公，乞为志传，成帙曰《幽光集》，士大夫读而悲之。”清初著名文人徐釚40岁(1675)时请友人谢彬作《枫江渔父图》为寿，曾遍邀南北文人90余人题词于其上，有的甚至二次题咏。清初著名唱和词集《千秋雅调》（又名《千秋岁倡和词》）得自王晫五十寿辰（1685）所赋《千秋岁·初度感怀》，词、诗、赋、传唱和者达220余人。彭孙遹曾云：“比年以来官京师，窃见士大夫之显其亲者，必博征诗歌以颂述所生之美，彤管之书，岁无虚日……何内德之茂也夫。”[①]也就是说，无论是以母德为由，还是以自寿立题，在繁复的征引唱和中，乞诗为文已经演变成一种习见的社会文化现象，并建构为文人交往方式的一种，激发、促进并现实地为个人或群体乃至利益集团的生存服务。

当其时，影响比较大的除了袁重其，需要提及的仍然是孙默。休宁人孙默十余年客居扬州，期间不断以归隐黄山为由，遍请当时文人士夫题咏，“诗歌之属凡千，文若序凡百数十”，结果“十年而未行”[②]，最终客死异乡。这些以千百计的作品除了在名家诗文集中保留外，也在当时许多文人的记忆中留下了深刻的印象。《今世说》卷一云：“孙名默，江南休宁人。性潇洒绝俗，志欲归隐黄山。累年未遂。四方贤士大夫，作诗文送者以千百计。”魏禧《送孙无言归黄山叙》也有类似的话语，但他又补充道，康熙二年再见孙默(字无言)时，“无言已新易居，其言归黄山如旧时，作诗文送者日益多”。[③] 对孙默这种有意为之的征集行为显然怀有贬意。袁骏征文活动也是如此。他初因“悯其母之苦节不获闻于当宁，遍乞海内贤士大夫之言以表异之”[④]，但母亲八十七岁去世后，他依旧乐此不疲，至于所乞诗文“煌煌乎盈门塞屋”[⑤]，时间之长和规模之大，都远远地超过了孙默。一个有趣的现象是，在清初许多文人如施闰章、归庄、魏禧、曹尔堪、吴绮、王士禄等的别集中，往往同时就有题送孙无言归黄山和题袁重其母节子孝的文字，这构成了当时江南文坛上的一种别样风景。在当时，不仅王士禛将二者相提并论，魏禧也从另一维度进行过评价：“《霜哺篇》题于松江陈仲醇，踵之者数十年不绝，而孙无言征归黄山诗文亦与相等。凡天下名人文集，无不有是二题者。近代赠送之文，于斯为盛矣。”[⑥] 由此可见，作为“名士牙行”之翘楚，袁骏与孙默因为他们特殊的征集行为备受关注，这显然不是一种偶然。

同样出于历史偶然性的是《霜哺篇》有残卷留存，这使其特殊之处更为昭彰。征求时间的漫长和征集过程的艰困都是匪夷所思的。如前所述，这一征集持续了五十年之久，有时间可考的最晚之作是孙枝蔚《负母看花图》题诗，撰于康熙十七年（1678）；此时，袁骏已六十七岁，距离其母吴氏逝世也有七年。从至今没能见到相关的哀悼诗文和墓铭碑记推测，袁骏这种借助社会舆论表彰母亲的征集工作很可能是伴随着他的谢世而戛然而止了。令人格外感动的是，袁骏自青少年时代起，即能以一介布衣的低微身份，保有成熟的思考和坚持的意

[①] 彭孙遹：《松桂堂全集》卷三十七
[②] 金天翮：《孙默传》。
[③] 魏禧：《魏叔子文集》外篇卷之十。
[④] 钱谦益：《霜哺篇墨迹卷序》。
[⑤] 钱谦益：《牧斋有学集》卷二十五。
[⑥] 魏禧：《霜哺篇跋》。

念："恨贫贱不能早致旌典，而求表章于当世之文人学士，辛勤匍匐，不遗余力"。[1]在诸如此类的话语中，不但可以感受到袁重其的毅力、信念，以及投入的热情和付出的艰辛，尤其令人震撼的是他的乞文方式，即："遇天下之名公巨人，必顿首长跽，乞文章诗歌，以表扬其母。"[2]"叩首乞言，不远千里，以故得赠言如此之多也。"[3] 所谓的"顿首长跽"、"不远千里"，揭示了其行为有别于一般的文人征文、唱和活动，其中包含了因身份地位的不平等而致的酸辛苦辣，这种显亲扬己的的世俗情怀与孙默宣称回乡隐居的文人诉求存在着本质的区别。

这就涉及一个问题，即如何理解《霜哺篇》的征集活动与袁骏的孝子德行？或者说，究竟《霜哺篇》是"名士牙行"的副产品，还是袁重其"名士牙行"的身份造就了《霜哺篇》的文本生成呢？

可以想见，袁骏的孝行本身曾感动过无数人，煮字养母、负母看花、白发侍母，乃至钱谦益、王晫等不断提及的"每归庄诵母傍"，这些为各类人群看重的节孝行为俘获了很多文人的心。这是他较孙默的"回家"主题更易获得文人题写的原因之一，也是《霜哺篇》征集初衷相对单纯的体现。从现存各家撰著诗文序跋可以看出，直到入清以后（三十三四岁），随着声名播远和交往的扩大，袁重其方才从单纯的谋求名人序跋逐渐转型为借助孝子资本从事"名士牙行"的交易活动。此际，袁骏与许多名人之间建构起来的文字关系,使他成为中介的合适人选;其本人的下层文士地位,同时给其他下层文士和部分需要通过为别人序跋(或者类似的文化工作）谋求润笔（钱谦益晚年亦有此要求）的名人提供牵线搭桥之便。之后，很可能是为了维系在文化中介市场上的知名度以及其他名利需求，袁骏才自觉主动地借助这一话题维系和拓展与各层文士交往的密度和空间，持续不断的《霜哺篇》题写活动从此成为一种经营方略。从目前《霜哺篇》的被征求者从著名人士普及到广大的一般士人，足可昭示袁骏刻意扩大这一潜在的文化需求市场的积极态度。只是，无论于现存的历史文献中能够翻检出多少有用的资料，都无法证明那五六千人都是因为征集者的"名士牙行"身份而题咏，其中肯定有人纯粹出于为孝所感，也肯定有人两者皆备，当然也不排除有人因其"牙行"身份而敷衍塞责（如王士禛）。但是毫无疑问，《霜哺篇》的征求题写在某种意义上成了袁骏交接并最终晋身为"名人"、"高士"的重要手段。

实际上，如果不是王士禛的"牙行"之说，仅凭轰轰烈烈的征集行为以及存留至今的《霜哺篇》篇什，我们是无法哪怕有限度地还原袁骏作为"名士牙行"的真实身份。然一经点破，便见别样洞天，《霜哺篇》的征集活动及其作品给了我们触摸袁骏作为文化存在的历史视角。明清时期，大量的普通文士被阻滞隔断于传统的进身途径外，他们不甘于碌碌无为和默默无闻，希望在任何文学载体中留下自己生命痕迹，《霜哺篇》题咏者达六千人之多，即说明了这个问题。通过陈瑚所云人数及现存《霜哺篇》残稿的序跋赠题（参见本文附录)发现，在大量保存着与袁骏唱和之作的清人诗文集传世刊本之外，更大量的的名不见经传的普通文士

[1] 归庄：《袁重其字序》。
[2] 宋曹：《袁节母传》，见《霜哺篇》所收手迹书影。
[3] 归庄：《袁重其字序》。

题咏，与数量更多、范围更大的清初人选清初诗歌总集中所涉及的芸芸众生一样，均消失在历史的烽烟中，仅仅引发后人的徒然浩叹。

当然，《霜哺篇》之存在亦不乏对于明末清初文学史料的意义。因袁骏交往者中多有明末清初重要的文化人，有关问题的研究对有关名人年谱的编撰或诗文系年，会有一定的帮助。如程康庄《卜算子·题袁重其侍母弄孙图》“堂上萱亲八十龄”、吴伟业《题寒香劲节图寿袁重其节母八十》、宋琬《千秋岁·为吴门袁生题霜哺篇册》“身既隐，亲将耄。……五十载，慈颜今日方成笑”、王士禄《千秋岁·题霜哺图为袁重其寿母》、彭孙遹《千秋岁·寿袁重其节母八十》等诗词，因知道袁母吴氏的生卒年，基本可以考订出创作时间。再如有关袁骏《侍母弄孙图》的题咏，彭孙遹词集为编年体，其《千秋岁·题袁重其侍母图》次年为闰七月，见《凤凰台上忆吹箫·闰七月咏牛女》，乃顺治十八年，故该词撰于顺治十七年（1660）。吴伟业和曹尔堪同题之作的写作时间，亦约略可知。而《负母看花图》的题咏则多写于其母去世后，如施闰章《袁重其负母看花图》同卷前 18 首撰于康熙十四年（1675）“乙卯春”[①]，孙枝蔚题诗撰于康熙十七年戊午（1678），毛奇龄诗作的最后两句是“只今负手花前子，长把斯图带泪看”，也必成于袁母逝世之后。只是对于《霜哺篇》而言，由于时间跨度太长，在以某篇为参照系来考订其他题跋的写作时间时，应更加慎重。如有学者因王昊《霜哺篇为袁生赋》撰于顺治六年己丑[②]，而将吴伟业《题袁重其霜哺篇》[③]视为同年之作。其实，见于拍品《霜哺篇》的题赠者田宗周，明崇祯四年以岁贡生任吴县训导（下任七年任）[④]，一般来说其为袁母题词，亦应在此期间；钱谦益《霜哺篇墨迹卷序》，同卷上篇《李香岩蕊香幢阁稿序》撰于顺治十八年“重光赤奋若之岁”[⑤]，其写作时间只能在这以后了；王士禄《千秋岁·题霜哺图为袁重其寿母》则当写于康熙三四年间。又如印鉴分别为“席之原名士珍”和“待庵父”者，被拍卖鉴定者认定为是席姓人士。其实此人不姓席而姓管，原名士珍，字席之，号待庵，明代长洲人，曾任掌管图书文籍的官员。当年祁承火業在南京做官时曾撰《致管席之》一函，向其借阅“正史、稗史”之书[⑥]。袁俊之字，就是“长洲管待庵先生”据《世说新语》为之所取[⑦]。今人在标点魏禧撰《袁君泰征同配吴节母合葬志铭》时，之所以会点成“管典籍席之，董尚书其昌、钱尚书谦益、陈尚书必谦、瞿留守式耜、吴学士伟业及诸缙绅魁宿士”，正是因为不明白管席之所指。现在借助《霜哺篇》的印鉴，终于可以将“长洲管待庵”和“管典籍席之”联系在一起了。

《霜哺篇》的历史生成，揭示了一位下层文士如何借助一个绝佳的选题跻身于当代名流的生动历程。征集者袁骏秉有的独特的文化中介人的身份，以及他在当时文学交往、传播中所担纲的角色、发挥的作用，不仅让我们具体触摸到大量出自名人之手的诗文集序跋的生成

[①] 施闰章：《学馀堂诗集》卷四十九。
[②] 王昊：《硕园诗稿》卷七。
[③] 吴伟业：《吴梅村全集》卷六十。
[④] [同治]《苏州府志》卷五四《职官》三“吴县儒学”。
[⑤] 钱谦益：《牧斋有学集》卷十六。
[⑥] 黄裳：《榆下杂说》。
[⑦] 归庄：《袁重其字序》。

因缘，也为研究以苏州为代表的江南经济文化发达地区在清初四五十年间的文学生态,提供了一个内涵极其丰富的个案。其文学史、文化史意义是不可低估的。

附录：古籍《霜哺篇》拍品题咏者印鉴和姓名[①]

印鉴：蕉溪金湖之间、重其袁氏家藏、崔印（爰）、席之原名士珍、待庵父、听涛书屋、翁印应祥、晋陶庵、景濂、汤潜之印、桴庄畸人、李模之印、灌溪、沈卜玮印、尤沦私印、远公、东阳、陈印煌图、董宏度、宋、曹、 宋曹之印、烟波客、寄庐、北山草堂、云卧堂印、贺印鸿诣、贺印麒征、三吴一皓、■全子、濮淙之印、徐印士俊、冯煌私印、彭行先印、明怀、归印士礞、士龙、适园灌畸主、陶印世济、陶子齐、秦印德汾、徐印致远、成才、沈晋、康侯、王问奇印、徐崧之印、字松之、秋卿、崔庵宣爰书记、日隆私印、朱印之嘉、江左钱生、吴越王孙、天壁、王印又、潘印恬如、袁骏、章印钦文、章绂之印、复龛、金灏、远行氏、瞿玄腭、云昊、俞印南藩、范恺、吕鼎、宋奎光印、尹印在方、黄印晋良、王印瑞国、野民袁龢、私印、行贤、余本之印、卜琦、臣格、朱印樵之、梦圃、马觔之印、云翎氏、嗣芳之章、逸傅氏、归印起先、钱印光颐、陈遂之印、明道、杨静之印、元卿之印、蔡印文瀛、季海、耿光之印、赵均、瞿印涵私、袁晋之印、吴翼、字羽臣、子宣、鲁民、陈洵、艳甫、朱鏕、文印熙光、孙宝侗、仲愚、叶松之印、顾善、师来山人、忠毅公子、李逊之字庐公、崔印九嶷、程印士英、语石轩

姓名：宋曹、方夏、席之（世珍）、沈维祯、翁应祥、堵景濂、孙永祚、雷珽、汤潜、李模、沈卜玮、尤沦、严炳、俞南史、洍衡、陈煌图、李应奂、沈祖孝、董弘度、沈余任、刘云铭、贺鸿诣、贺麒征、周致、濮淙、徐士俊、孙枝慰、姚文悍、冯纷、邓燃、杨能格、彭行先、金俊明、董天凤、归士琯、何云（士龙）、陈匡国、陆庆滋、陶世济、秦德汾、徐致远、成才、沈晋、王问奇、徐崧、程秋卿、邹祗谟、顾予谦、张彦之、徐日隆、朱之嘉、郝毓 、唐履雪、钱鼎瑞、王天壁、王又■、潘恬如、袁骏、章钦允、章绂、夏澄、徐震、芮超拔、金灏、邓汶、瞿玄錥、俞南藩、范恺、宋奎光、尹在方、金原、顾开增、黄晋良、俞瑒、王瑞国、袁龢、冯行贤、余■ 、沈卜琦、朱格、朱樵、施臧、马翀、李郊、童衍、冯萼舒、顾嗣芳、归起先、陆起元、钱光颐、陈遂、袁明道、杨静、杨元卿、王应度、蔡文瀛、章耿光、尤汝、赵均、瞿涵、袁晋、吴翼、子宣、陈洵、冯鼎位、沈建、陆圣鄰、朱鏕、文熙光、孙宝侗、叶松、顾善、徐雍、柳颖、李逊之、崔九嶷、王明阳、田宗周、顾复、程世英、黄家舒、高雄勉、吴宗汉（南村）、徐震（语石轩）、朱茂棠。

[①] 全据 www.cangdian.com/ 2007-12-06《霜哺篇》介绍过录，文字、墨丁一仍其旧。

清代散文选本视野下的清初古文三大家

赣南师范学院文学与新闻传播学院　武海军

摘　要： 清代散文选本视野下的清初古文三大家呈现出丰富复杂的态势，与清代其他散文作家比较而言，三大家得到整体推崇；三大家内部比较而言，桐城派散文选本于三大家中更加推崇汪琬，而在非桐城派散文选本中，魏禧的地位要高于汪、侯，侯方域则在两类选本中都处于劣势。这种独特的选本考察视角对于深入认识清初古文三大家在清代散文史上的重要地位、真实面貌以及清人的文风取向都具有重要的启发意义。

关键词： 散文选本　考察视野　侯方域　魏禧　汪琬

清初古文三大家，是指清初散文家侯方域、魏禧、汪琬三人，他们因清人宋荦与许汝霖编选的《国朝三家文钞》而成为一个重要的散文史并称概念。清人编选的清代散文选本都很推崇清初古文三大家，大多数散文选本都选录了清初古文三大家的作品，但与《四库全书总目》尊崇汪琬、贬抑侯方域和魏禧有所不同的是：清代散文选本视野下的清初古文三大家呈现出丰富复杂的态势，与清代其它散文作家比较而言，三大家在散文选本中得到整体推崇；三大家内部比较而言，桐城派散文选本于三大家中更加推崇汪琬，而在非桐城派散文选本中，魏禧的地位要高于汪、侯，侯方域则在两类选本中都处于劣势。这是清代乃至后来许多考察清初古文三大家的人所不曾关注或者关注不够的层面，这种独特的选本视角，对于深入认识清初古文三大家在清代散文史上的重要地位、真实面貌以及清人的文风取向都具有重要的启发意义。

一、《国朝三家文钞》与《四库全书总目》对三大家的定位

康熙三十三年（1694），宋荦与许汝霖编选《国朝三家文钞》，选侯方域、魏禧、汪琬三家文章，共三十二卷，卷前各系作者小传。其中侯方域八卷，录文 107 篇，魏禧十二卷，选文 229 篇，汪琬十二卷，选文 230 篇。关于编选《国朝三家文钞》的缘由，宋荦在《国朝三家文钞序》中说：

> 三家文钞者何？商丘宋荦合侯朝宗方域、魏叔子禧、汪钝翁琬之文，而钞之而版行之者也。钞何以三家？荦友也；……独本朝不然。世祖章皇帝甫定中原，即隆文治。一时元夫巨公，以雄文大册黼黻治具者，类不乏人。迨今上躬天纵之圣，奎章宸藻，炳熠区寓，风声所被，文学蔚兴。上之卿大夫、侍从之臣，下之韦布、逢掖，争作为古文、诗歌以鸣于世。绘绣错采，韶濩以间。此本朝之盛所以跨宋轶唐、敻乎其不可及也。三君际其时，尤为杰出，后先相望，四五十年间，卓然各以古文名其家。……三

君出处歧辙，其所成就亦殊，要之亡愧作者，以视流俗剽贩无根之学、疲苶不振之华，盖去之迳庭。……三君之文已是不朽，谓予阿其亡友，非知文者也。若谓以三君概本朝文章之盛，予则奚敢！[①]

由这篇序文可以看出，宋荦编选《国朝三家文钞》的缘由主要有三点：一、三家均是宋荦的好友，与宋荦有过密切的交往，而如今三君逝去，编选三家文钞自有"阿其亡友"之情。二、但"阿其亡友"并非宋荦的真正目的，其真正目的是要歌颂清初朝廷 "即隆文治"之功。宋荦在序中明确指出"世祖章皇帝甫定中原，即隆文治"，致使本朝文章"跨宋轶唐、敻乎其不可及"，能够有三大家"后先相望，四五十年"这样文章之盛，乃清朝统治者文治之功劳。三、三家虽然"出处歧辙，其所成就亦殊"，但三人都"卓然各以古文名其家"，文风与明末以来"剽贩无根之学、疲苶不振之华"的空疏浮靡的文风"去之迳庭"，这是明清之际为摆脱晚明流弊而产生的一种新的文风，代表了清初文风的转向，宋荦正是注意到了三家的这些共性，充分肯定三家文章在清初的"开风气之先"作用，这是宋荦编选《国朝三家文钞》的重要前提，三人也因此被称为"清初古文三大家"，成为散文史上一个重要的并称概念。

宋荦在《国朝三家文钞序》中对三家散文风格与地位的品评似乎没有高下之分，看到的是三家的共性。但在具体选文定篇时，为了歌颂清初朝廷"即隆文治"之功，为了体现"奎章宸藻，炳熠区寓"下的"风声所被，文学蔚兴"的实际成就，对三家散文的评判就有了高下优劣之分，《国初三家文钞凡例》云："文有为流辈传诵已熟而不录者，如侯朝宗之《马伶传》、《李姬传》，以近唐人小说也；魏叔子《地狱论》为儒者所不道也；有切于经济而不录者，叔子《救荒策》大类公移吏牍也；《兵谋》、《兵法》乃其一家言，不可以文论也。""汪氏《家传集》有拟《明史列传》十二卷，颇为浩繁，予仅录其序事古雅或议论有关系者如干首，厘为二卷，如开国徐常诸大传俱不入选。"批评侯方域的散文有"近唐人小说"的弊病，批评魏禧的散文有"为儒者所不道"、"大类公移吏牍"、"一家言，不可以文论"的缺点，而对汪琬则多有肯定，认为汪琬散文"序事古雅"，"议论有关系"，《拟明史列传》虽然"颇为浩繁"，却因为"序事古雅"、"议论有关系"而入选 31 篇，显然是在肯定优点的基础上的入选。宋荦在康熙癸酉（1693）为汪琬的《尧峰文钞》作序时也说："（汪琬）为本朝一大家，如欧、苏、曾之在宋，虞集、黄溍、柳贯诸君之在元，则海内学士大夫皆以为然，非予私言也。"[②]也可见其对汪琬的推崇。《国朝三家文钞》一书在当时广为流行，影响颇大，宋荦在总体肯定三家成就的基础上对侯、魏的批评和对汪琬的尊崇，对后人认识评论三大家产生了重要影响。

乾隆年间的《四库全书总目·尧峰文钞提要》则以官方的态度对三家作了比较完整的评价，也表现出鲜明的尊崇汪琬、贬抑侯、魏的情感倾向：

古文一脉，自明代肤滥于七子，纤佻于三袁，至启、祯而极敝。国初风气还淳，一时学者始复讲唐宋以来之矩矱，而琬与宁都魏禧、商邱侯方域称为最工。然禧才杂

[①]宋荦《国朝三家文钞序》，《国朝三家文钞》卷首。

[②]宋荦《尧峰文钞序》，《尧峰文钞》卷首，《四部丛刊》本。

纵横，未归于纯粹；方域体兼华藻，稍涉于浮夸。惟琬学术既深，轨辙复正，其言大抵原本六经，与二家迥别。其气体疏通畅达，颇近南宋诸家，蹊径亦略不同，庐陵、南丰固未易言，要之接迹唐、归无愧色也。[①]

《四库全书简明目录·尧峰文钞》又将其简要表述为：

琬与魏禧侯方域并以古文擅名。宋荦尝合刻之，然方域，才人之文，禧，策士之文，惟琬根柢经典，不失为儒者之文。欧、苏、曾、王固未易拟，以之接迹王慎中唐顺之、归有光等无愧色也。[②]

《总目》肯定三家在扫清明末纤佻文风、接续唐宋古文传统、还醇风气的重要作用，但同时又对侯、魏多有批评，将侯目为"才人之文"，将魏目为"策士之文"，而把汪琬抬到了前所未有的高度，认为汪琬的文章原本六经，更为醇雅，更具代表性，把他作为清初接迹明代唐宋派唐顺之、归有光的代表，得到"儒者之文"的美誉。这种官方的评断影响更大，后人谈论清初古文三大家，多以此为论据，认为汪琬的散文成就要高于侯、魏，于三家中更为推崇汪琬之文。

二、选本视野下的清初古文三大家之比较

与《国朝三家文钞》和《四库全书总目》推崇汪琬不同，清代散文选本中的清初古文三大家则呈现丰富复杂态势。为了论述方便，现将清初古文三大家在清代重要散文选本中的选文篇数及在选本中的综合排名列表如下：

作家 / 篇数 / 选本	侯方域	魏禧	汪琬	三家入选篇数在选本中的综合排名
1 宋荦、许汝霖《国朝三家文钞》（1694）	107（8 卷）	229（12 卷）	230（12 卷）	侯：3，魏：2，汪：1
2 诸匡鼎《今文大篇》（1694）	2	6	5	侯：11，魏：1，汪：2
3 徐斐然《国朝二十四家文钞》（1795）	26	47	37	侯：4，魏：1，汪：2
4 林有席《国朝古文雅正所见集》（1796）	3	7	7	侯：难详，魏：7，汪：7
5 陈兆麒《国朝古文	1	3	3	侯：最少之一，魏：14，

[①]永瑢等《四库全书总目》卷一七三。
[②]永瑢等《四库全书简明总目》，上海古籍出版社 1985 年版，第 819 页。

所见集》（1822）				汪：14
6 石韫玉《国朝十家文钞》（1829）	15	43	12	侯：9，魏：2，汪：10
7 孙澍《国朝古文选》（1834）	1	4	2	侯：11，魏：6，汪：9
8 李祖陶《国朝文录》正续编（1839、1868）	2 卷	应另为六大家	应另为六大家	侯：与 33 人并列第 11 名。魏：应入前 6，汪：同魏
9 王塗《国朝文述》（1842）	6	6	1	侯：7，魏：7，汪：最少之一
10 朱琦《国朝古文汇钞初集二集》（1846）	28（1 卷）	64（2 卷）	50（2 卷）	侯：卷数与 27 人并列第 15，魏：卷数与 11 人并列第 3，汪：同魏禧
11 吴翌凤《国朝文征》（1851）	29	36	37	侯：6，魏：2，汪：1
12 姚椿《国朝文录》（1851）	5	20	31	侯：难详，魏：10，汪：6
13 杨彝珍《国朝古文正的》（1880）	7	8	6	侯：11，魏：8，汪：13
14 胡嘉铨《国朝文栋》（1886）	1	3	1	侯：最少之一，魏：与 7 人并列第 1，汪：同侯
15 黎庶昌《续古文辞类纂》（1890）	2	1	4	侯：不详，魏：最少之一，汪：11
16 沈粹芬、黄人、王文濡《国朝文汇》（1909）	13（6 人合一卷）	34（单独一卷）	27（6 人合一卷）	侯：不详，魏：卷数与 14 人并列第一，汪：15 名以后

（注：陆耀《切问斋文钞》、贺长龄《皇朝经世文编》等经世文编系列也选录了三家作品，因其编选宗旨有所不同，故未予考察。所列选本以版刻年代为序。）

与清代其它散文作家比较而言，三大家在清代散文选本中得到整体推崇，如清人邵长蘅所言："后世称本朝之文，吾知其无能遗三家也，三家足以传矣。"[①]从表中可以看到：从清初到清末，几乎所有的重要散文选本都选录了三大家的作品，从三大家入选篇数在选本中的综合排名来看，三大家在选本中的地位很高。诸匡鼎编选的《今文大篇》选录了清初至康熙年间数十人的文章 200 篇，大部分作家只入选一、二篇作品，魏禧入选 6 篇、汪琬入选 5 篇，分列第一、第二名，侯方域排名也很靠前。徐斐然《国朝二十四家文钞》选录清顺治至乾隆间二

[①]邵长蘅《国朝三家文钞序》，《国朝三家文钞》卷首。

十四位作家的古文，二十四家依次是王猷定、顾炎武、侯方域、施闰章、魏禧、计东、汪琬、汤斌、姜宸英、朱彝尊、陆陇其、储欣、邵长蘅、毛际可、李良年、陈廷敬、潘耒、徐文驹、冯景、方苞、李绂、茅星来、沈廷芳、袁枚，每人一卷，共收文三百五十一篇，李慈铭批评其选录作家缺陷云："而如黄黎洲、徐巨源、顾黄公、王山史、李寒支、彭躬庵、傅湘帆、毛西河、张京江、陶子师、储画山、杭堇浦、陈和叔、刘海峰、邵思复、方朴山、全谢山、姚惜抱、钱竹汀、彭二林诸家，皆乾隆以前以文集早行，世所共知者，俱不录一字，其稍僻及后出者，更不必论。"[①]而侯、魏、汪三人均入选二十四家，从入选篇数排名看，魏禧 47 篇居第一，汪琬 37 篇居第二，侯方域 26 篇居第四，三人都名列前茅，三人篇数相加占整个选本的近三分之一，可见其对清初三大家的推崇。林有席《国朝古文雅正所见集》选文三百八十余首，三大家都有作品入选。陈兆麒为姚鼐弟子，其《国朝古文所见集》以桐城标准选文，方苞、姚鼐、刘大櫆选文最多，侯、魏、汪三人也均有文入选。石韫玉《国朝十家文钞》选录的十家是：缙绅之士五人：汤斌，徐乾学，韩菼，朱彝尊，汪琬；缝掖之士五人：顾炎武，侯方域，魏禧，邵长蘅，董文友。"桐城三祖"方苞、刘大櫆、姚鼐无一人入选，而侯、魏、汪三家全数入选。石韫玉评价十家文说："此十人者，其文各抒心得，有关名教，非犹夫稗贩古人欺世盗名者也。"[②]孙澍的《国朝古文选》选清初至乾隆年间十五家文章 45 篇，最多者为袁枚、彭端淑各 6 篇，有 5 人只入选 1 篇，可见其选例之严，然三大家也全数入选。李祖陶《国朝文录》正续编共选录清顺治至嘉庆年间 89 家文章，所录各家文章一卷、二卷，三卷各不相同，三家中的侯方域入选二卷，李祖陶认为魏禧、汪琬、朱彝尊、方苞、李绂、恽敬六人的文章"以其集中之文採取不止三卷，另编为六家，将即板行"，[③]应另编为《国朝六家文钞》（未刊行），李祖陶眼中的"国朝六家"，魏、汪占有其中的两家。王鎏《国朝文述》系从《经世文编》录出，而稍增入数篇，三家也全选。朱珔《国朝古文汇钞》初集二集共二百七十六卷，录文万余首，作家近千余人，每家或次为一卷，或次为二三卷，或数家合为一卷，不等，其中选文三卷的只有王源、全祖望二人，选文二卷的只有十二人，魏、汪入选二卷。吴翌凤《国朝文征》选录作家 280 余人，选文千余篇，综合排名汪第一，魏第二，侯第六，三家均位居前茅。姚椿《国朝文录》八十二卷，选录作家甚多，以桐城派标准选文，而魏、汪也得以入前十名。杨彝珍《国朝古文正的》选录作家 77 人，文 400 余首，也以桐城派标准选文，三家全数入选且排名靠前。胡嘉铨《国朝文栋》选文极严，多者 3 篇，少者 1 篇，三家也都有文章入选。黎庶昌《续古文辞类纂》为桐城派选本，三家也全部入选。综合来看，三大家在清代散文选本中占有十分重要的地位，受到整体推崇。晚清王韬《续选八家文序》云："我朝开国之初，承明之弊，文统盖几乎绝矣，其时起而振之者，实惟朝宗、叔子、尧峰为三大家鼎足而立，雄视东南。"[④]

三大家内部比较而言，与《四库全书总目》尊崇汪琬、贬抑侯方域和魏禧不同的是：魏

[①]李慈铭《越缦堂读书记》，第 624 页。
[②]石韫玉《国朝十家文钞序》，《国朝十家文钞》卷首。
[③]李祖陶《国朝文录总目》，《国朝文录》卷首。
[④]王韬《弢园文录外编》卷九，中州古籍出版社 1998 年版。

禧在清代散文选本中的地位值得重视。魏禧与汪琬比较而言，其结论和《四库全书总目》恰好相反，综合来看，在清代散文选本中，魏禧得到比汪琬更高的地位，从表中可以看出，16种选本中，魏禧在《今文大篇》、《国朝二十四家文钞》、《国朝十家文钞》、《国朝古文选》、《国朝文述》、《国朝古文汇钞初集二集》、《国朝古文正的》、《国朝文棷》、《国朝文汇》等9种选本中的选文篇数均要多于汪琬，在《国朝古文雅正所见集》《国朝古文所见集》李祖陶《国朝文录》3种选本中与汪琬持平，只在《国朝三家文钞》、《国朝文征》、姚椿《国朝文录》、黎庶昌《续古文辞类纂》4种选本的选文篇数比汪琬少。即使把入选卷数相同和以"家"为名的选本看作是两人地位平等，魏禧选文更多的选本数量仍然要超过汪琬。从选本类型来看，以桐城派标准选文的选本如姚椿《国朝文录》、黎庶昌《续古文辞类纂》等选本更加重视汪琬，而非桐城标准的选本如《国朝古文选》、《国朝文述》、《国朝文棷》、《国朝文汇》等选本则更加推崇魏禧。个别选本互有胜出，如桐城选本《国朝古文正的》选魏禧文比汪琬文多，非桐城选本《国朝文征》选汪琬文比魏禧文多，可看作特例。侯方域在所列16种重要选本中，只有在王鎏《国朝文述》1种选本中与魏禧并列第一，在石韫玉《国朝十家文钞》、杨彝珍《国朝古文正的》、黎庶昌《续古文辞类纂》3种选本中名列第二，而在其它12种选本种均排在魏、汪之后，与魏、汪相比明显处于劣势。这种比较是许多谈论清初古文三大家的人不曾注意到的，为考察清初古文三大家提供了一种独特的视角。当然，数字的比较只是一种表象，必须进一步追溯其深层原因才更具说服力。

三、选本取向差异的原因考察及其意义

侯方域在清初较早提倡学习唐宋八大家文章，为文以才驭法，才气奔放，且多融入小说笔法，文风流畅恣肆。徐斐然的《国朝二十四家文钞》以作者系文，每一作者目录后，有编者所作"书后"，对入选作家及其文章进行综合评论，又有"丛谈"，汇集清初至乾隆年间各家对该入选作家的评论并杂以编者的见解。现将编选者及各家对侯方域的有代表性的评论节录如下：

卷三 书《雪苑文钞》目录后：

……虽然，学史迁而得其呜咽顿挫，潇洒神韵，尧峰、青门、望溪诸君间有之矣。若才情横溢，震荡雄奇，直摩史迁之垒者，则商邱所独也。

丛谈：

金氏左祖曰：朝宗已自成家，惜得名差蚤，未暇炼句耳。

杜氏濬曰：朝宗后出才俊，而根柢不坚，火色未老。

周氏亮工曰：朝宗初学骈俪之文，壮而悔之，规于大家，其文卓然足以传矣。陈氏之问曰：王于一、侯朝宗之文，其佳者尚不脱小说家伎俩，岂足名家？

汪氏琬曰：《壮悔堂集》中，书、策、志、铭，极多奇构，《宁南》一书，尤酷拟史迁，

可推近时作者。

王氏士正（祯）曰：近日论古文,率推侯朝宗第一,远近无异词。

邵氏长蘅曰：朝宗始倡韩欧之学于举世不为之日,遂以古文雄视一世。

愚按：……朝宗死时，年止三十有七。使其不死，宁无进境？故其材未老，其学未底于大成。[①]

可以看出，清人一方面肯定侯方域散文的“始倡韩欧之学于举世不为之日”、“才情横溢”、“已自成家”的可贵之处，甚至还有“近日论古文，率推侯朝宗第一”的美誉，另一方面则对他散文中表现出来的“本领浅薄”、“根柢不坚，火色未老” 、“小说家伎俩”批评严厉，在朝野都推崇“清真雅正”文风的清代，侯方域散文的“小说家伎俩”从清初到清末都受到严厉批评，陈之问发出了“岂足名家”的质疑，汪琬虽然肯定侯方域书策志铭的“酷拟史迁”，但他在《跋王于一遗集》也激烈地批评了侯方域的“以小说为古文辞”，将其贬为“俗学”，他说：“夫以小说为古文辞，其得谓之雅驯乎？既非雅驯，则其归也，亦为俗学而已矣。夜与武会论朝宗《马伶传》、于一《汤琵琶传》，不胜叹息。”[②]吴德旋云：“侯朝宗天资雅近大苏， 惜其文不讲法度，且多唐人小说气。”[③] 朱一新《无邪堂答问》云： “国初三家并称，惟雪苑草卒，根柢逊于汪、魏，而识解特超，才高固不可及。雪苑《与任王谷论文书》谓：‘文之旨全在裁制，当其闲漫纤碎处，反宜动色而陈。至大议论，人人能解者，不过数语，发挥便当，控驭归于含蓄。’其言固是，然闲漫纤碎处过多，易落稗官窠臼。”[④]他的《马伶传》、《李姬传》也很少有选本入选。编者徐斐然还指出侯文“本领浅薄”的另一个客观原因：英年早逝。认为侯方域三十七岁即去世，是“其材未老，其学未底于大成”的重要原因。李祖陶在《国朝文录》之《壮悔堂集文录序》中也有同样的表述：“盖朝宗年仅三十有七，见其进，未见其止，见其秀，未见其实，故所就止此。使天假之年，穷究理要，博极群书，以其骏迈者转而雄深，以其清空者转而老炼。韩欧境地，岂难到哉？”[⑤] 认为侯文的所有不足皆因为其英年早逝，“使天假之年”，则达“韩欧境地。”此外，侯方域于顺治八年（1651）应河南乡试，为副贡生，受到民族志士的讥评，也影响到后人对他散文的评价。文风过肆、英年早逝、气节有亏的主、客观原因使得侯方域在与魏、汪两家的比较中处于劣势。

后人多把三大家看作是清代桐城派的先声，三大家与桐城派的关系其实不可一概而论，刘声木《桐城文学渊源考》将侯方域排除在桐城派之外，把汪琬看作是清代桐城派的真正先声，列在卷一，将魏禧视为“私淑桐城文学诸人”之一，列在卷十一。侯方域与桐城派的距离自不必多言，汪琬与桐城派的相近也很明显，魏禧与桐城派的关系则可质疑，如曹虹师所言：“魏禧的文论，于看重‘法度’的同时，也重‘兴会’，主张‘博观史传’，尤其警惕‘儒者之文’所易犯的‘七弊’（《甘健斋轴园稿序》），因而与纯粹问津于唐宋的古文家区别开来。值得一辨的是，刘声木《桐城文学渊源考》将魏禧列为‘私淑桐城文学诸人’之一，这颇为

[①]徐斐然《国朝二十四家文钞》卷三。
[②]汪琬《跋王于一遗集》，《钝翁前后类稿》卷四十七，康熙间刻本。
[③]吴德旋《初月楼古文绪论》，《续四库全书》本。
[④]朱一新《无邪堂答问》卷一，中华书局 2002 版，第 88 页。
[⑤]李祖陶《国朝文录》之《壮悔堂集文录引》。

无据，也模糊了魏禧在学术与文学上与桐城文学的距离。”[①]可谓公允精辟。魏禧论文主张有用于世，提出了“积理”、“练识”的著名理论，他的散文长于议论，以观点卓越、析理透辟见长，行文酣畅，凌厉雄杰，遇忠孝节烈事,则益感慨激昂，摹画淋漓。这种文论和文风与桐城派差距甚远，“私淑桐城”的确“颇为无据”。桐城派从它确立之初就不断受到清代汉学家、史学家以及不立宗派作家的质疑和批评，一些清代散文选本有意贬抑桐城派，如徐斐然《国朝二十四家文钞》将刘大櫆和姚鼐排除在二十四家之外，石韫玉《国朝十家文钞》将方苞、刘大櫆和姚鼐“桐城三祖”均排除在十家之外，孙澍《国朝古文选》没有入选刘、姚的作品，《国朝文汇》有 15 人选文一卷，而“桐城三祖”均分别与多人合选一卷，方苞仅入选 15 篇，刘大櫆 11 篇，姚鼐 11 篇，三人加起来约与魏禧一人（34 篇，单独一卷）相当。魏禧在学术与文学上与桐城派的距离使得他在非桐城派选本中受到比汪琬更高的重视。徐斐然在《国朝二十四家文钞》写了三篇“书《勺庭文钞》目录后”来评价魏禧的散文，是二十四家中唯一受此待遇的作家。他在从谈“愚按”中说：

> 叙事之文，叔子变化迷离，引人入胜，字里行间，低徊宕往，神似欧阳。可云翘楚也已。他若壮悔、尧峰、湛园、竹垞、在陆、青门，于古人法度，神而明之，各造其极，均堪千古。至议论之文，穷形尽相，直凑单微，纯乎三苏胜处，而仍饶昌黎气概，庐陵南丰风味，当推叔子为第一，而壮悔次之……叔子之文，美不胜收，直是难选，青门极口《刘文炳》、《姜垛》、《江天一》三传，而予均未之录，可以见佳篇甚多，不免有遗珠之憾也。[②]

魏禧是《国朝二十四家文钞》中选文最多的作家，达 47 篇，在与壮悔、尧峰等人比较的基础上，徐斐然认为魏禧的“叙事之文”是“可云翘楚”，而“议论之文”则“当推叔子为第一”。可见编者徐斐然于三家之中更为推崇魏禧。魏禧的散文在汉学家眼里也很受重视，程晋芳《书魏叔子文钞后》曰：“国初古文大家推朝宗、钝翁、叔子。宋商丘选《三家文钞》行世，余独心折叔子文。”[③]李慈铭在《越缦堂读书记》中对清代的诸多散文选本作了评判，同时评论了众多清代散文作家，比较而言，他于三大家中更加推崇魏禧，其评《壮悔堂集》中说：“朝宗文，气爽而笔灵，颇有飞动之观，惜根柢太浅，不学无术，多近小说家语耳。……国朝古文推方望溪、魏叔子为最，……魏根柢笔力俱胜，而气稍霸。……汪钝翁自命正宗，文亦稍有风神，顾迂冗芜拙，不知剪裁。”[④]《翁记》又云：“古文自韩、柳、欧三家外，应推本朝魏叔子为云门嫡嗣。”[⑤]不但认为魏禧散文为国朝古文之最，更把魏禧看作是继承韩、柳、欧古文传统的“嫡嗣”，可见其对魏禧的推崇。此外，明朝灭亡后，魏禧与兄魏际瑞（祥）、弟魏礼，同邑李腾蛟、邱维屏、曾灿、彭任、南昌彭士望、林时益等九人隐居宁都翠微峰，读《易》讲史，不事清朝，表现出崇高的民族气节，被称为“易堂九子”。魏禧的这种遗民气节一直受到清人的赞扬，也使得清人对他的散文评价较高。

[①]曹虹师《阳湖文派研究》，第 127 页。
[②]徐斐然《国朝二十四家文钞》卷五。
[③]程晋芳《勉行堂文集》卷四，嘉庆庚辰（1820）刻本。
[④]李慈铭《越缦堂读书记》，第 727 页。
[⑤]同上。第 1236 页。

汪琬于三家中最笃守儒家正宗，他论文提倡文统与道统合一，以儒家经典为最高典范。他的散文力主纯正，所作原本六经，叙事有法，受到后世正统文士的推崇。《四库全书总目》把他看作是清初接迹明代唐顺之、归有光的代表人物，从这点看，汪琬与桐城派的距离最近，后人往往把他与桐城派作家联系在一起，恽敬曾以“枪棓气”与“袍袖气”来形容三大家之异：“侯朝宗、魏叔子进乎此矣，然枪棓气重；归熙甫、汪苕文、方灵皋进乎此矣，然袍袖气重。”[①]曾国藩说：“可取国朝《二十四家古文》读之，参之侯朝宗、魏叔子以写胸中磊块不平之气，参之方望溪、汪钝翁以药平日浮冗之失。两者并进，所诣自当日深，易一以有成也。”[②]李慈铭评姚椿《国朝文录》：“其甄录之恬，亦以桐城为圭臬，故于陆稼书、汪苕文、朱可亭、方望溪、刘海峰、朱止泉（泽澐）、姚姬传……诸家文，录之最多。”[③]均把汪琬看作是桐城派一路的作家。汪琬与桐城派的相近关系，理所当然受到桐城派作家与桐城派选本的推崇，姚椿《国朝文录》、黎庶昌的《续古文辞类纂》于三家中录汪琬文为多，即是其证。吴德旋也云：“汪尧峰文气息好，在国初诸老中，自属第一。”[④]但另一方面，汪琬文论及文风与桐城派接近的关系也使得非桐城派选本对他有所抑制，《国朝文汇》选文“独不取宗派之说，欲以备一代之典要而观其会通”[⑤]、“不名一家，不拘一格”[⑥]，其实是针对桐城派而言，桐城三祖在集中地位均不高，汪琬则与余缙、胡文学、陆寿名、胡尚衡、黎士宏六人合为一卷，选文 27 篇，而集中魏禧一人一卷，选文 34 篇，尊魏抑汪的意图比较明显。其它非桐城派选本中于三大家中对汪琬有所抑制，而更为推崇魏禧，也自在情理之中。

鲁迅说过：“读者的读选本，自以为是由此得了古人文笔的精华的，殊不知却被选者缩小了眼界，…… 选本既经选者所滤过，就总只能吃他所给与的糟或醨。况且有时还加以批评，提醒了他之以为然，而默杀了他之以为不然处。”“评选的本子，影响于后来的文章的力量是不小的，恐怕还远在名家的专集之上，我想，这许是研究中国文学史的人们也该留意的罢。”[⑦]三大家在清代选家“眼界”中的迭影，既是一种其文学地位的认定过程，也反映清代散文审美异同歧互的进程。这种独特考察视角获得的体认，对于人们深入认识清初古文三大家在清代散文史上的重要地位、真实风貌、清人的文风取向以及今人对清初古文三大家的评判，都具有重要的启发意义。

[①]恽敬《与舒白香》，《大云山房文稿》之《大云山房言事》卷一，《续修四库全书》本。
[②]曾国藩《曾国藩全集·书信》，第 695 页。
[③]李慈铭《越缦堂读书记》，第 613 页。
[④]吴德旋《初月楼古文绪论》，《续四库全书》本。
[⑤]汤寿潜《国朝文汇序》，《国朝文汇》卷首。
[⑥]黄人《国朝文汇序》，《国朝文汇》卷首。
[⑦]鲁迅《集外集·选本》，《鲁迅全集》卷七，第 137 页。

《南山集》案与桐城方氏文化世族的衰落

西北师范大学文学院　张 兵

摘　要: 桐城方氏家族是明清时期皖桐最负盛名的文化世家之一，不仅族裔繁多，而且以仕宦、学术和文学著称于世。明清易代，由于方氏族众与前明王朝依附甚深，多采取与新王朝不合作的态度，于是频遭疑忌，案狱迭起。康熙五十年（1711），发生了震惊朝野的戴名世《南山集》文字狱大案，方氏家族牵连其中，打击尤为沉重，其族众或流徙边塞，或入旗为奴，由华族沦为囚徒，由世家变为平民，人生境遇与心态均发生极大变化。昔日以仕宦、治学和文学创作为主要特征的文化世家的辉煌气象难以为继，渐呈中衰之势。究其原因，与案后方氏族众趋于淡化学问，疏离仕途的思想认识上的变化和清廷以打击文化世家为主要内容的维系其思想文化统治的政治目的两方面的因素关系密切。

关键词:《南山集》案　方氏家族　文化世家　衰落

一、以学术、文学和仕宦著称的方氏家族

中国文化及文学史上，一门之内，父子兄弟并有才名的文化、文学世家屡见不鲜。明清时代文化世家众多，南北各地均有分布。安徽桐城的方氏也是江南名副其实文化世家大族。

桐城方氏有三个分支，都从徽州迁来，始祖则各自有别。《桐城耆旧传》云：“桐城之方最著者，曰桂林，曰会宫，曰鲁谼，皆自徽州来迁，然皆各自为族。”[①]《南山集》案打击的方氏是桂林方氏。

桐城桂林方氏的先祖“从休宁迁池口，宋末有德益公者徙桐城”[②]，元代其家族并不彰著，而到明代德益公曾孙方法时始渐闻于世。方法幼年的生活经历充满艰难与坎坷，且受传统忠孝观念的影响较深。他于建文元年乡试中举，授四川都指挥使司断事。靖难兵起，强藩燕王夺统，戮建文忠臣，方孝孺及难，方法因乡试出孝孺门而受株连，又不肯屈服，被逮后投水死节，邑称乡贤，乾隆间修成之《明史》有传。其后裔对祖先的义举津津乐道，清初著名遗民诗人方文凭吊过其祖投水处，作《小姑山诗》赞其“矢心必无二”，“举身跃洪波”[③]之九死不悔的忠义行为。方孝标也敬仰其祖的伟大人格精神，有诗曰：“踊身同止水，把袂侣成湘。誓决心宏达，成仁教激昂。”[④]方苞《与赵仁圃书》称方法道：“燕王诏至，不拜，……

[①] 马其昶：《桐城耆旧传》卷十《方东树传》，黄山书社，1990 年，第 396 页。
[②]《桐城耆旧传》卷一《方断事传》，第 9 页。
[③] 方文：《嵞山集》卷一《小孤山诗》，上海古籍出版社影印康熙刻本，1979 年，第 20 页。
[④] 方孝标：《钝斋诗选》卷二十《聚宝山谒方正学先生新祠一百韵》，唐根生、李永生点校，黄山书社，1996 年，第 374 页。

耸身赴渊，名载前史，邑有专祠，为合郡乡贤之首。”[①]《与德济斋书》、《金陵近支二节妇传》亦有类似记载。方法以科举起家，亦能诗，殉难前有《绝命词》二章。方法死后，子方懋持家有道，其家衰而复振，尤其“训诸子厉学”[②]，子五人也不负父望，并有名气，时人誉为“五龙”。子五人分六房：长子方琳，称中一房，次子方廷瑞，中二房，三子方佑，中三房，四子方瑜，中四方，五子方瓘，中六房，这是方氏的发展壮大阶段，至此方氏六房格局既定。当然，方氏家族的兴盛壮大与科举的关系不容忽视，其家族的繁盛更是建立在科举成功的基础之上。关于科举与文化或文学世家的关系，洪永铿等人认为，“中国古代社会科举能力是检验家族实力的重要标志，一个科举能力强的家族，其社会活动能力也强。而科举能力的强大又需要家族文化能力、经济能力、子弟个人能力及家族的社交能力等多方面因素的支撑。”[③]李真瑜论述文学世家时，也指出科第兴、家道兴与文学兴成正比，而且“科第兴有助于提高家族的社会地位和声望，从而引起世人的关注”[④]。方氏正是由科第起家，才走向繁盛。六房中方佑和方瓘于明初一为进士，一为举人，门庭光耀，“于是都谏王瑞题其门曰‘桂林’，而方氏之族乃大。”[⑤]后辈方孝标也赞叹其祖上的荣耀：“七贤挺桂林，簪绂埙篪禅。”[⑥]以此两人为发端，终明清两朝方氏前后成进士者 18 人，恩贡、举人更多，因此可以说方氏此时已开始由一般耕读之家向名门世家迈进，而且步伐逐渐加快。但从具体情况来看，中一房和中六房族裔较繁盛，显宦文人较多。中一房后裔中方琳之孙方学渐为著名学者兼文人，其三子大镇、大铉、大钦两进士一廪生，皆仕途显达，文名早著，大镇子孔炤、孙以智名高位重，且学识渊博，著述等身，以智诸子也克承家学，以学术、文学见称，大铉子方文、方孔一为著名诗人。中六房方廷璋六代孙方大美子嗣亦盛，方大美万历十四年（1586）进士，官太仆寺少卿，子五人：体乾、承乾、应乾、象乾、拱乾，多为贡生，其中拱乾为进士，而方拱乾及其诸子在明末清初亦官运亨通。中三房方大任万历四十五年进士。同时，科举的兴盛也带来了家族文化的繁荣。据不完全统计，明清两代方氏族裔有著述传世者 78 人，成就斐然。另外，清初潘江分别于康熙十七年（1678）和二十九年编刻的《龙眠风雅》、《龙眠风雅续集》共收从明初至清初桐城方氏能诗者 97 人（其中女性 4 人），诗作 3072 首（女性诗 150 首），足见桐城方氏家族文学氛围之浓厚。

桐城桂林方氏文化世家具备以下特征：一是方氏文化世家的出现与其数代人在文化上的长期积累密不可分。二是有家学特点，多数以诗见长，且经常相互切磋，共同提高，亦以学术名世，如方学渐及其子孙大镇、孔炤、以智、中德兄弟等五代，以学术传家；此外，古文影响也颇大，如方苞及其子侄孙辈的创作。三是知书能文的女性作家的出现，如方孟式、方维仪、方维则、方若衡、方若徽等 9 位。“在中国封建社会，较之男性作家，女性作家背后的家族文化的因素起着更为明显的作用”，“因此从这个意义上讲，女性作家的出现本身就是

[①] 方苞：《方望溪遗集》书牍类《与赵仁圃书》，徐天祥、陈蕾校点，黄山书社，1990 年，第 41 页。

[②]《桐城耆旧传》卷一《方自勉公传》，第 14 页。

[③] 洪永铿：《海宁查氏家族文化研究》第二章“查氏家族科甲之盛”，浙江大学出版社，2006 年，第 29 页。

[④] 李真瑜：《文学世家的文化义涵与中国特色》，《社会科学辑刊》2004 年第 1 期。

[⑤]《桐城耆旧传》卷一《方自勉公传》，第 14 页。

[⑥]《钝斋诗选》卷四《桐城修志寓书求先传节略高曾以下七传寄之侑以诗》，第 68 页。

家族文化的产物。”[①]四是延续时间长达明清两朝，近600年的历史，且多人在《明史》、《清史列传》、《清史稿》等官修史书中有专传。五是家族文学作品的编刻梓行，如方观承《述本堂诗集》、方昌翰《方氏七代遗书》等。

二、《南山集》案冲击下方氏族人的境遇与心态

康熙五十年，左都御史赵申乔疏劾翰林院编修戴名世文集“倒置是非，语多狂悖”[②]，由此发生了震惊朝野的《南山集》文字狱大案。此案涉及桐城方、戴两大文化家族，殃及朝臣30余人。刑部为此案犯人量刑极重，正犯戴名世、方孝标两人身磔族夷，牵连之人流放边远苦寒之地。康熙帝顾念此案牵连甚众，予以从宽处理。正犯方、戴二人一斩首一剉尸，其嫡派子孙发派外，其余族众及牵累者入旗。“是案也，得恩旨全活者三百馀人。”[③]此案对桐城方氏家族打击尤为沉重。这里仅以方苞和方孝标族人为例，以见《南山集》案后方氏族人之人生境遇与心态变化。

（一）经受牢狱之灾的方苞

1） 旷达从容与悉心后事的狱中情怀

方苞因为《南山集》作序和收板而牵连被捕。他初被逮后，当时复杂而险恶的政治形势对他十分不利。康熙朝第二次废皇太子事件，江南督抚互参事件和南闱科场案恰于此时渐次兴起，并日趋公开化。《南山集》案不由自主地牵连废太子事件中。萧奭《永宪录》说：“《南山集·与余生书》，妄为正统之论，以明亡僭号三番，比诸汉昭烈在蜀，宋二王航海，至康熙癸卯而后，统归于我朝。《(孑）遗录》书福王奔芜湖，则曰‘圣安帝遁’。如此类甚多，且言于明史有深痛。旧东宫摘其语进之，申乔遂起此狱。”[④]而与方苞性命攸关的是督抚互参事件。巡抚张伯行严参总督噶礼有收受考生大量贿赂诸弊端，噶礼不甘示弱，接连反击，列张伯行七大罪状，其中之一是循私废公，袒护与纵容昔日故交、为“逆书”《南山集》作序收板且刷卖至三千部的从犯方苞，未及时捉拿归案。后来方苞忆想此事时说：“知府实恶余，其后与仪封张公相构，挂余名弹章。”[⑤]同时，康熙从皇太子事件中看出朝臣结党之非，痛加申斥，并表示要严厉惩治。噶礼奏张伯行庇佑方苞，在尚对噶礼心存好感的康熙帝眼中，很有可能被视为大臣结党营私的嫌疑。方苞友人张云章记载了当时骇人心魄的情景：“辛卯冬，客邗上，吾友牵连被逮，駴机猝发，闻者无不舌缩胆落。”[⑥]

戴案发生在这样一个多事之秋，康熙帝深深困扰于家事和国事之间，心绪不佳。刑部官

---

① 李真瑜：《文学世家：一种特殊的文学家群体》，《文艺研究》，2003年第6期。

② 戴名世：《戴名世集》附录，《记桐城方戴两家书案》，王树民校点，中华书局，1986年，第483页。蒋良骐《东华录》卷二十一所载略同，见齐鲁书社，2005年，第327页。

③ 全祖望：《鲒埼亭集外编》卷二十二，朱铸禹：《全祖望集汇校集注》，上海古籍出版社，2000年，第1170页。

④ 萧奭：《永宪录》卷一，朱南铣点校，中华书局，1959年，第69页。

⑤ 《方苞集·集外文》卷六《结感录》，刘季高校点，上海古籍出版社，1983年，第714页。

⑥ 张云章：《朴村文集》卷六，《与方灵皋书》，见四库禁毁书丛刊编纂委员会编：《四库禁毁书丛刊》（集167），北京出版社，2000年，第637页。

员顺着皇帝的心意办事，不敢轻忽此事，议罪极重，“集中挂名者皆死”。恐怖感笼罩在人们的心头，入狱探视者都受到严格监视。当方苞还在江宁监狱时，探视方苞的友朋已经深感畏惧。方苞说：“时狱方起，多枝蔓。余在县狱，知府命入视者，辄记姓名。众恇惧。”[①]移交刑部监狱后，“亲故荡恐，不敢通问”[②]，亲友恐惧感倍加，几乎无人敢入狱探视。方苞在疫病横行，生囚死犯相杂又氛围恐怖的刑部大牢里拘禁了两年多时间。

尽管当时环境恶劣，气氛肃杀，但方苞身陷囹圄，不感其悲，倒觉旷达乐观，若无其事。康熙五十一年，他在狱中悉心钻研《三礼》，著成《礼记析疑》。乾隆七年，顾琮《周官辨序》述其情状曰：“方子望溪，中岁五经皆有述，而治《周官》、《仪》、《礼》，则在狱始试开通。圣祖仁皇帝矜疑，狱辞五上五折本。凡覆奏，行刑者即执缧索，俟于门外，而方子删截注疏不辍。同系者厌之，投其书于地，曰：‘命在须臾，奈旁人讪笑何？’方子曰：‘朝闻道，夕死可矣。’”[③]友人王澍（字篛林）是来狱中探访方苞，方与之谈经论史，饶有兴致。《送王篛林南归序》云：“余以《南山集》牵连，系刑部狱，而篛林赴公车，间一二日，必入视余。每朝餐罢，负手步阶除，则篛林推户而入矣。至则解衣盘薄，谘经诹史，旁若无人。同系者或厌苦，讽余曰：‘君纵忘此地为圜土，身负死刑，奈旁观者姗笑何？’然篛林至，则不能遽归，余亦不能畏訾謷而闭所欲言也。”[④]方苞潜心学术的近乎物我两忘的境界，固然令人钦佩。但他此时的心态并不平和，他不是面对危难，临危不惧，具有置生死于度外的大义凛然的气概。只不过方苞在极力掩饰，人们不能轻易察觉。然而方苞豪放洒脱的外表下，还是显露了几丝惧意。他不能忘怀俗世，于生死未卜之时努力做一些生前未尽之事，以便了却心愿，免留牵念。在狱中他迫不得为高裔作墓碑文和作书长侄道希赠送祭田于外甥鲍荣。《大理卿高公墓碣》云：“余所犯尚未决，虽天子明圣，而吏议余罪至重，死生未敢自卜，恐公之仁孝，余独闻知者，遂就湮灭，而心气瘀伤，不能营度为文。前铭又不复记忆，乃质言其大略，俾公故人曾君启起磨石而碣焉。时康熙壬辰八月也。”[⑤]方苞为人作表幽之文，未经过深思熟虑，不肯轻易下笔。查慎行和查昇二人的墓志铭是方苞接受墓主后人邀请，于十多年后才动笔撰就。这次为高裔作碑文，不请自任，又在狱中遽然撰成，出人意料之外，可见情势紧迫，忧心如焚，在极有限的时间内表达对恩师最后的怀念，尽到做弟子的义务。同年，方苞作《泉井乡祭田记》叙写自己尽管冒着宗族及戚友职责的巨大舆论压力，毅然做出赠送祭田于外甥的抉择，以信守与其姊昔日的诺言。方苞如此喋喋不休而又细密地安排家事，约略体现了牵连灾祸，死或将至的隐忧。总之，我们从方苞在狱中以囚室作书室，畅论经史而忘忧的旷达心态以及了却心愿于生前的举措中，不难看出方苞在放达镇静的外在表现掩饰了多少异常的惶恐和悲辛，也许只有这样才会保持一个士人的尊严。

2）官场得意与矛盾痛苦的狱后心态

康熙五十二年，方苞免处绞刑，以卓越的文学才能，获得康熙帝的赞赏，入值南书房。

---

① 《方苞集·集外文》卷六《结感录》，第 715 页。
② 《方苞集》卷十一《程赠君墓志铭》，第 307 页。
③ 《周官辨》卷首，见戴廷杰：《戴名世年谱》，中华书局，2004 年，第 873 页。
④ 《方苞集》卷七《送王篛林南归序》，第 184 页。
⑤ 《方苞集》卷十三《大理卿高公墓碣》，第 402 页。

六十一年，充武英殿修书总裁。雍正即位后，更加器重方苞。元年，颁发恩诏宽赦方苞全家入旗者归原籍，本人在该朝累官至翰林院侍讲学士，内阁学士兼礼部侍郎；乾隆朝，方苞仍官运通达，六年，再入南书房，累擢礼部侍郎，为文颖馆、经史馆、三礼馆总裁。与此同时，方苞在朝廷中也享有一定威望，“自诚亲王以下，皆呼之曰先生。”[①]

由此可见，从《南山集》案起方苞的身份与地位发生了巨大变化，由昔日自由涣散的落拓文士一跃而贵为天子侍从。他深知这一切都来源于皇恩的浩荡，感恩戴德之言自然不免溢于言表。他在《两朝胜恩恭纪》、《圣训恭纪》和《结感录》等文章中进行了尽情的称颂。但颂圣不是方苞心态的全部，矛盾和痛苦的心境时时生发，挥之难去。

首先，对《南山集序》的追悔之情。方苞在刑部的审讯中明明供道为戴名世的《南山集》作序收板，而结案后，方苞一反常态，矢口否认自己曾为《南山集》作序，而《南山集序》是戴名世假己名代作。好友李塨的《甲午如京记事》载方苞之言曰：“田有文不谨，予责之，后遂背予梓《南山集》，予序亦渠作，不知也。”[②]这便给人留下了方苞《序》真伪问题的历史悬案。不过，方苞的这句话是他特定心境的忠实记录，暗含了他对作序的追悔之意。

方苞《结感录》中表达对宋梦蛟的感激时说：“及偕余周旋隶卒间，甚自屈，与主逮部使者家隶朱某为兄弟。将至京，使朱先致赂于梏扑隶，及至，即日会鞫，余承罪免刑，无所用之。众皆曰：‘金不可得矣。’越翼日，朱以金来，曰：‘宋君之意，胡可欺也。’”[③]方苞赞颂宋重义气的崇高品格的同时，无意说出了真话。宋梦蛟贿赂狱吏，请求刑讯时给予方苞方便。而方苞未叫屈喊冤，无一言半辞置辩，又未一尝仗责之痛，即“承罪”，可见作序之事属实。

十余年后，方苞 57 岁所作《再至浮山记》一文，是承认悔作《南山集序》的真实心里记录，该文开头一段曰：

> 昔吾友未生、北固在京师数言白云、浮渡之胜，相期筑室课耕于此。康熙己丑，余至浮山，二君子犹未归，独与宗六上人游。每天气澄清，步山下，岩影倒入方池；及月初出，坐华严寺门庑，望最高峰之出木末者，心融通神，莫可名状。将行，宗六谓余曰：“兹山之胜，吾身所历，殆未有也。然有患焉！方春时，士女杂至，吾常闭特室，外键以避之。夫山而名，尚为游者所败坏若此!”辛卯冬，《南山集》祸作，余牵连被逮，窃自恨曰：“是宗六所谓也。”[④]

其中对近名自误的非同寻常的理解中委婉地包含着当年作序的事实。由此可见，方苞从对序的由不敢承认到承认的暧昧态度中可以看出悔恨又无奈的真实心境。

其次，对执友戴名世的追念与痛悼。戴名世是方苞“生同乡，志同趋”[⑤]的执友，方苞虽受到康、雍、乾三代皇帝的殊遇，对《南山集序》的认可态度时有暧昧，但他对执友戴名

[①] 《方苞集》附录一《方苞年谱》，第 876 页。

[②] 李塨：《恕谷后集》卷三《甲午如京记事》，见《续修四库全书》（第 1420 册），上海古籍出版社出版，2003 年版，第 29 页。

[③] 《方苞集·集外文》卷六《结感录》，第 716 页。

[④] 《方苞集》卷十四《再至浮山记》，第 423 页。

[⑤] 《方望溪遗集》赠序类《送宋潜虚南归序》，第 80 页。

世的追念却一刻也没有停止过。刘守安曾对方苞文集中述及《南山集》案的文字做过粗略统计，认为有 60 多篇，且大部分写于仕宦时期[①]。如常言："余以《南山集》被逮"，"以乡人戴名世文集牵连被逮"，"《南山集》祸作"，"康熙辛卯，余被逮"等。这些话语反复出现，难免有些啰嗦，可在方苞看来不是不厌其烦，而是深有隐痛。日本学者佐藤一郎注意到了这个问题，并做了深刻的剖析。他说："通读方苞的文集，看到那极多涉及《南山集》事件的文章，也许会有人惊讶的。除了像《狱中杂记》、《结感录》、《两朝圣恩恭纪》那样较为集中的文章外，到处都有《南山集》的文字出现。这是他在叙述他生涯之中体验最深刻的事情。但是在那儿找不到戴名世的名字。然而可以认为，这些文章在纪念自己深刻体验的《南山集》事件的同时，也似乎有着纪念文字狱中倒下的亡友的言外之意。"[②]《南山集》案让方苞终生无法淡忘，他反复写下上面的话语，无不暗寓自己失去了一位亲密执友。

方苞对戴名世的痛悼也偶有情不自禁的流露。康熙五十八年，他看到十年前戴名世为其父仲舒所作《方逸巢先生传》时，睹物思人，说："此亡友宋潜虚作也。""亡友"二字含无尽伤感之意。最后对戴氏后继无人，书稿零落散佚的情形深表痛惜。他说："潜虚死无子，其家人言：椟藏之文近尽许，淮阴某人持去。或曰尚存，或曰已失之矣！呜呼！是潜虚所自信为终不沉没者，其果然也邪？"[③]同年，他作《送左未生南归序》云："余每戒潜虚：当弃声利，与未生归老浮山，而潜虚不能用，余甚恨之。"[④]总之，每忆及往事，方苞内心都会涌起波澜，且久久不能平静。

最后，方苞对自己宗族的不幸遭遇也深表痛心。其文章中屡言"宗祸"作，宗祸当指戴名世《南山集》案所引起的方孝标《滇黔纪闻》案（一般将其粗略归入《南山集》案之中）。方氏《与赵仁圃书》记道："延至康熙五十年，遭家震惌，以族人方孝标事，吏议亲族无已未服尽，皆当大辟。"[⑤]又《教忠祠祭田条目序》云："《滇游纪闻》案，吏议方宗人无疏戚，皆罪在大辟。"[⑥]这些是从总体上表述了宗祸的起源及惨烈程度。而《弟屋源墓志铭》则将宗祸具体化了。屋源，是方式济（1676—1717）的字。式济，康熙四十八年进士，官内阁中书，方苞通过对方式济生前一些琐事的回忆和其一家流戍后凄惨境况的描述，委婉含蓄地表露了同是方氏族人的他的幽怨和痛楚。

宗祸不仅给宗族带来了巨大灾难，而且给方苞本人的心灵以重大摧折。难中，他惶恐而又惊惧地出嫁长女，喜庆气氛全无，伴随而来的是凄楚和悲怆。后来方苞给其长女写的传记中说："余长女许嫁宋学士嵩南长子嗣荄，甫纳徵，余以《南山集序》牵连被逮，宗祸方兴，仓皇危难中，泣涕而归于宋氏。"[⑦]同时他做了万分情急之下烧毁其父书稿的令他抱憾终生的

[①] 刘守安：《一个矛盾而痛苦的灵魂——方苞生平与思想探微》，《首都师范大学学报》（社科版），2005 年第 5 期。

[②] 佐藤一郎：《中国文章论》，赵嘉善译，上海古籍出版社，1996 年版，第 175 页。

[③] 《方苞集集外文》卷四《书先君子家传后》，第 633 页。

[④] 《方苞集》卷七《送左未生南归序》，第 189 页。

[⑤] 《方望溪遗集》书牍类《与赵仁圃书》，第 40 页。

[⑥] 《方苞集》卷四《教忠祠祭田条目序》，第 92 页。

[⑦] 《方苞集》卷八《庐江宋氏二贞妇传》，第 227 页。

恨事。[①] 同时，难后多年，他常不时地回想起《南山集》曾经带来的恐惧。《杜茶村先生墓碣》中“自先君子殁，患难流离，今衰且老矣”[②]和《重建润州鹤林寺记》中“又回忆平生悲忧危蹙”[③]两处话语，皆隐喻《南山集》之祸。他作的《教忠祠祭田条目序》云：“安知尚有生还之日，支体无伤，子孙亲戚尽在左右哉!”[④]劫后余生，暗自庆幸。但我们可以窥知，方苞初入狱时的惊惧和生死难料的悲凄在时隔多年后隐痛犹存。

（二）频遭案狱的方孝标族人

方氏后人，先已遭受顺治乙酉科场案的打击，难以振作起来，因为这次科场案的发生与方家有直接的关系。工科给事中阴应节参奏主要针对少詹事方拱乾父子。

科场案后，方章钺被黜革举人，其父拱乾兄孝标等人受到株连，一并外流黑龙江宁古塔。这是方氏第一次被流放。康熙即位，方氏父子赦归。康熙十二年，三藩叛乱，清廷震动。很多汉族知识分子参与其中，康熙帝十分恼怒，改变了对他们的看法，尤其对怂恿吴三桂作乱的安徽歙县人方光琛父子深恶痛绝。而方孝标从宁古塔赦归后，于康熙九年和十二年两次游历过滇黔地区，拜访过吴三桂，吴叛乱时，方也被迫接受伪职。学者多否定方孝标有从逆之举，不过他后来反正逃归，友人唐梦賚用王维典故，赠诗曰：“凝碧池头添故事，却嫌摩诘费吟怀”[⑤]，可作为方孝标曾经投顺吴三桂的有力佐证。

正因为康熙帝恼恨方光琛，而前科场案涉嫌作弊的方章钺，投顺过吴三桂作有“逆书”《滇黔记闻》且叛降无常的方孝标，为《南山集》作序的方苞，出资刊刻《孑遗录》并作序的方正玉，以为尽是方光琛族人，所以蕴怒异常，理智胜过情感，旧冤新恨一起发作，也不追问两方氏是否同姓同宗，笼统认为方氏皆不安分守己，是恶乱之辈，必须严惩。不过，康熙帝毕竟是一个谨慎又勇于改过自新的帝王，他命令刑部重新查阅三藩旧案中方光琛父子的档案，获悉他们皆已伏法，无方孝标通同叛乱的记载，断定两家方氏同姓不同宗，认识有所改变，宽大处理了此案。方孝标之子云旅、登峄，孙世樵等嫡派眷属流放到黑龙江卜魁，这是方氏家族的第二次流放。

案后的方氏族众，只有入旗的方贞观为方氏的蒙冤，满怀不平怨气，发出了勇敢的呐喊，入旗前作《登舟感怀》曰：“破巢自昔少完卵，焚林岂辨根与芽？举族驱作北飞鸟，弃捐陇墓如浮苴。”“杀身只在南山豆，伏机顷刻锎阬瓜。”[⑥]诗中既运用了作为汉代文祸之典型的杨恽“南山豆”诗典故（也可能双关《南山集》案），又出现清朝统治者讳言的“文网”二字，可以想见他出于愤怒，已经无所顾忌了。他的另一首《望见京城》更是怨诗：“独有覆盆盆下客，无缘举目见青天。”[⑦]但多数人紧闭心扉，没有不平则鸣的呼喊，将屈辱、苦闷掩埋心底，保持消极、低调的处世方式和心态，如登峄，式济父子。马其昶评析方登峄说：“工部

[①] 《方苞集集外文》卷四《跋先君子遗诗》，第 628 页。
[②] 《方苞集》卷十三《杜茶村先生墓碣》，第 401 页。
[③] 《方苞集》卷十四《重建润州鹤林寺记》，第 433 页。
[④] 《方苞集》卷四《教忠祠祭田条目序》，第 92 页。
[⑤] 唐梦賚：《志壑堂诗》卷七《赠方楼冈学士》，见四库全书存目丛书编纂委员会编：《四库全书存目丛书》（集 217），齐鲁书社，1997 年，第 748 页。
[⑥] 方贞观：《南堂诗钞》卷三《登舟感怀》，见《四库禁毁书丛刊补编》第 83 册，第 71 页。
[⑦] 《南堂诗钞》卷三《望见京城》，第 73 页。

性故朗豁，居绝塞十余年，辞色不形恚激。”又说式济有三个儿子，“时有富室议婚者数家，（式济）皆谢之曰：‘吾不欲以忧患累人也。’”在戍所，“父子间自为师友”，依然切磋诗艺，吟咏不辍。[①]但特定的境遇与心态，改变了他们诗的格调，悲叹身世和家族不幸的凄凉色彩时常展露，故邓之诚说他们戍所所作之诗“词多悲苦”[②]。

《南山集》案给方氏后人带来了难以摆脱的可悲阴影。他们在家族声誉连连受到损害后，重新为恢复家族声誉做着各种不懈的努力。这种做法主要体现在家谱中为遭受《南山集》打击的传主的正名上。《桐城桂林方氏家谱》之《方孝标传》末尾说：“公归作《滇黔记闻》，鋟版数幅耳。缘《南山集》中，有《与余生书》，论鼎革时事，并有云：‘吾乡方学士者，有《滇黔记闻》一书，言之甚详’，戴欲脱罪，而无书可证，由是方氏祸连宗族矣。歙人方光辰者，吴逆伪相也，有子侄九人受伪职，其最著者，名学诗、学礼，吴逆败皆伏法，为学诗在逃。而部疏据《南山集》原文，称方学士，不复具名。北方士与诗同音，国书又同为一字，圣祖阅清字书曰：‘是非漏网之方学诗耶？’廷臣不能晓，圣祖因为语往事甚悉。其后江南检得龙牌及《滇黔纪闻》，所载皆颂述本朝功德语，无一字可议，而其时狱已具，遂不复上达，然犹仰赖如天之恩，悉从宽典。”[③]传记认为方孝标无罪，原因有三：一是戴名世嫁祸于人，指名《滇黔纪闻》，企图脱罪。此说不确。戴名世作《与余生书》是在案发前二十多年的“宽文字之禁”的康熙中叶，谁也无法预料会有日后的文字狱惨案，所以传中认为戴文中引用《南山集》欲图脱罪的说法，仅是无端的臆测。二是康熙帝误解词义，因满语中士和诗同音同字，将名方孝标之“方学士”误认为“吴逆”逃犯“方学诗”。该说始见于此，是否属实，尚待商榷。《南山集》中有方学士之称，但康熙帝未直接御览原书，先令刑部审查，而刑部的题疏中直称方孝标其名，没有“方学士”字样，况且戴名世供词已明言方学士即方孝标，所以传中的说法不符合事实本身，可能出自方氏后人将康熙帝曾有以方孝标和方光琛同为恶乱之辈的看法，牵强附会，敷衍而成。后来桐城无名氏《方戴两家书案》依其说。三是龙牌和《滇黔纪闻》原书等实物材料的发现。“龙牌”是方孝标从吴三桂处逃归后重新顺服清朝的有力凭证，《滇黔纪闻》于戴案后被禁毁，后世之人已很难认识它究竟有何悖逆处，重被发现，真是如获至宝，从其“皆颂述本朝功德语，无一字可议”的内容中可知它远非逆书。而这些新材料没有及时上报导致了方孝标及其族人蒙受了不白之冤。

身为显宦的方观承也难以忘怀刻骨铭心的戴名世案，未保持缄默，想竭力摆脱家难阴影。为其祖登峄作的传记说：“辛卯《南山集》祸作，语连学士公。王父出嗣长房，为疏属，株连之所不应及，乃首祸者思入王父以自脱，强质为学士本支，竟坐谪戍卜魁戍。”[④]又为父式济作传云：“辛卯归省金陵，不数月，《南山集》事作，望溪公与刘岩、汪灏诸君，同时以文字牵连。余家与望溪公居相近，故俨然无事也。嗣戴名世索金于王父不遂，而学士公又以官名误作人名，戴乃伺隙构陷王父，遂以本生受祸，而长房犹宴然无事也。”[⑤] 方观承认为《南

[①] 《桐城耆旧传》卷八《方式济传》，第 314 页。
[②] 邓之诚：《清诗纪事初编》卷五“方登峄条”，上海古籍出版社，1984 年，第 568 页。
[③] 方传理编：《桐城桂林方氏家谱》卷五十二《方孝标传》，清光绪六年（1880）刊本。
[④] 《桐城桂林方氏家谱》卷五十二《方登峄传》。
[⑤] 《桐城桂林方氏家谱》卷五十二《方式济传》。

山集》与中六房方孝标有关，而与其祖父方登峄无关，祖父早出嗣中一房方兆及为子，与本案无涉。他祖及父之无辜牵连坐罪，完全是戴名世索金不遂，肆意陷害所致。方观承的说法严重违背了事实本身，方登峄获罪的直接原因是他避免获罪，令侄世樗寄信其母烧毁生父孝标《滇黔纪闻》书板。

方氏族人之所以歪曲事实真相，与《南山集》案后他们的处境和心态关系密切。《南山集》案是康熙帝钦定的悖逆大案，方氏族人于雍正元年赦归原籍，但本案终清之世始终未能平反。方孝标作为首犯被处戮尸惨刑，身败名裂，遭人非议，在所难免，且亲族曾沦为囚徒。作为罪犯的方氏后人，与他人相比，总感到为一种莫名的怪影所困扰，心理负担格外沉重。即使跻身卿贰，昔日先辈的不光彩，家族的屈辱仍如影随形。他们着力想消泯被世人冷眼相待的尴尬，争取获得与大多数社会成员共同的生存和心理状态。他们首先想洗刷《南山集》“悖逆”大案曾给他们家族带来的莫大耻辱，最好的突破口就是攻击戴名世，将之视为灾星，恶意中伤、尽力贬斥，将一些仇怨和子虚乌有的罪名强加到他的身上，相形之下，只有他们方氏族人无辜受害，才含冤甚深，值得同情，并借此抚慰心灵创痛，为恢复家族盛誉寻找合理的理由。戴廷杰说：方氏认为戴名世“构陷冀自脱”，是“清雪之说，绝不可信”。[①]另外，家谱作为一种记载本家族成员事迹及世系承传的民间出版物，一般不公开发行，无须歌功颂德，尤其是遭遇案狱打击的家族，痛定思痛，冷静地总结教训也许必要，但《方孝标传》中对朝廷从宽处置方氏流露出的感戴之语，可以看出渴望重见天日，获得原谅的愿望何等迫切。方氏族人为挽救已渐扫地的家族声誉做出了各种努力，甚至以个人好恶为判断标准，颠倒是非，以致一些导致本文字狱发生的深层原因如禁锢士人思想，打击文化家族等被无形的湮没了。同时，他们也没有看清清代文字狱发生的客观必然性，它无处不在，无时不有，一些未发生于案主生前，而追咎于身后的大案，比比皆是，如袁继咸《柳六堂集》案、李驎《虬峰集》案、徐述夔《一柱楼诗》案等，处治严酷不异于生人。方孝标《滇黔纪闻》如果不被《南山集》案牵连，也难逃乾隆时收缴违碍书籍时发生的文字狱的厄运，因为戴名世《南山集》中的《与余生书》一文论明季史事，采用南明三王年号的致祸文字以及为南明争正统历史地位的观点时主要参考过的《滇黔纪闻》即名列禁毁书名单。

三、方氏文化家族的衰落

桐城方氏从方法起，就与明王朝依附甚深，尤其在明末万历以后科甲尤为鼎盛，但明亡，荣盛一时的方氏族众崇尚气节，以刚直著称，多采取与新王朝不合作的态度，拒绝征聘，甘做遗民，不求闻达，将更多的精力投入到著述中。尽管方氏族群受到明清易代的遏抑，但一部分方氏族人仕宦仍较为显赫。方拱乾仕清任少詹事，长子孝标，进士，官弘文院学士，次子亨咸亦进士，官监察御史。即使经历顺治丁酉江南科场案的打击，方登峄仍为康熙癸酉贡生，官工部主事；子方式济，进士，官内阁中书；方以智诸孙也曾任过县令。但康熙五十年

[①] 《戴名世年谱》卷十一，第881页。

戴名世《南山集》案后情形就截然不同了。中六房方孝标作为首犯，已身故多年，也被开棺戮尸，殃及枯骨。子方登峄、孙方式济等嫡派子孙多人蒙恩赦免死罪，流戍黑龙江卜魁；侄孙方贞观、方世举等入旗；方苞为孝标族孙，又给《南山集》作序并收板，牵连入狱，后入值南书房效力，但家口入旗。直至十年后的雍正元年，涉案牵连诸人才遇赦，归还原籍。经过《南山集》案的沉重打击，方氏家族开始衰落，后辈诸人走科举兴家的道路遇挫，故很难将先辈诗书传家的传统发扬光大，并代代相承。

方苞诸子孙仕宦学问皆不及乃父乃祖。苞有二子，长子道章，次子道兴。“道章育有七子：超、惟一、惟醇、惟稼、惟寅、惟和、惟俊，而道兴则育有：惟清、惟恂、惟懿和惟宪四子，他们在政治上、文学上都表现一般，无人超越方苞。”[①]甚至方苞来孙恩露，道光壬辰副贡，官直隶州判，亦是卑职小官。方苞兄方舟长子道希是《南山集》案的典型受害者，方苞为其所作墓志铭说：“年十七，入县学，课试必高等。以家祸，遂弃举业，力持门户。”[②]家祸后，方苞被逮北上，道希作为家中年长者，不得不担负起赡养祖母，照料诸幼弟妹的责任，放弃举业，中止似锦前程，最后郁郁而终。方贞观、方世举从兄弟，其祖父方章钺是顺治科场案的罹祸人，遇赦归家后绝意仕进，均辞乾隆初鸿博之征。同时，中一房方以智一家的学术传家也呈中衰之势，中三方和中四房更无再次崛起的迹象。而乾隆年间方式济子观承、孙维甸先后任直隶总督等要职，方奕箴孙式僑、曾孙保升皆中进士并职任显宦，也是在多年以后且值偶遇，不能从根本上挽救整个方氏家族走向衰落的颓势。此外，从上表还可看出《南山集》案前后科举仕宦的衰落也带来了家族文化的沉寂，无如方学渐、方以智般学者型的文人出现，学术研究及文学创作数量皆逊于案前。

方氏家族在经历明亡清兴、“神州陆沉”的重大历史事件以及清朝惩治汉族知识分子的顺治乙酉江南科场案的政治运动的连续打击下已渐呈式微，而《南山集》案牵连下的家祸更是致命一击。至于方氏文化家族为何趋向衰落，时人未作明确回答，不过深层原因是历经劫难的方氏族人的思想认识发生了质的变化。他们认为在新朝的天地里很难有自己驰骋和施展才能的空间，刻意的趋名逐利难有好兆头，也许莫测的灾祸会悄然而至。温驯的方拱乾父子的思想转变最具代表性。科场案是其家族由盛转衰的关捩点，这场奇遇也促成他们对功名利禄之心的漠然。方拱乾被遣离都时，对自己大半生的仕宦经历进行了深刻反思，并对科场案带来的劫难有所领悟。《出都》云：“一堕五十年，坐被浮名误”，[③]方氏认为自己前半生为“浮名”所误，如今痛心疾首，追悔莫及，现在将要远国去乡，前往被人视为畏途的苦寒边塞宁古塔接受前所未有的严峻的生活考验了。“祸首仓颉氏，圣愚谁能悟”，指江南科场案含冤中伤之事，可也是追逐浮名的必然结果。难后，他对读书应举的看法大大改变了。在宁古塔成所，他与同被流放的张缙彦谈起与孙奇逢同被征召而未就的前明进士李孔昭时，对李氏“儿长耕田罢读书”[④]的处世方式深感钦慕。遇赦南归后，诸孙来看望，他忆及其孙幼时读书的

[①] 许福吉：《文法与经世：方苞及其文学研究》，学林出版社，2001 年，第 35 页。

[②]《方苞集》卷十七《兄子道希墓志铭》，刘季高校点，上海古籍出版社，1983 年，第 505 页。

[③]《甦庵集》壬寅年《出都》，《方拱乾诗集》，李兴盛、张文玲、方承整理，黑龙江教育出版社，1992 年，第 356 页。

[④]《何陋居集》辛丑年《偶偕坦公谈苏门孙征君》，《方拱乾诗集》，第 252 页。

情景，又想起刻骨铭心的科场案祸端，不禁触发隐痛，难抑悲恨之情，写诗道："家世本诗书，敢曰文章误。祸患益苦攻，泪滴青毡注。"[①]前两句是反语，意谓读书应科举带来了莫大之灾难，后两句道出了悔恨莫比的愁怨。另外，流放生涯使他对归隐远祸产生了热切期盼，遇赦回归至沈阳，恰逢立春日，触景生情，他感叹道："新添甲子浑忘老，重向中华作逸民。"[②]《草帽歌》为自己所戴草帽而赋，归隐之思，难以掩饰，不经意间溢于言表，诗之末句曰："帽兮帽兮！余将携汝泛洞庭，披橙橘、寻灵岩、问梅鹿。再游西子之湖，重入匡君之谷。汝好为我点缀乎白雪之巅，提挈乎丹霞玄鹤之服。噫！朴遬遮眉贱且粗，生还剩得旧头颅。非关尘土轻轩冕，久识簪缨是祸枢。"[③]这是由被祸流徙到放归田园后对人生非比寻常的感悟，亦是对遭际坎坷之旧我的重新体认。《及淮安》中"悔不少年时，关门事稼穑。何枝不可栖，何黍不可食"，[④]则是深刻的自我批判和沉痛自责。方孝标于科场案后对隐与仕也萌生了新的看法，他说："万一五湖归计遂，誓将耒耜当经传。"[⑤]这里，方氏父子的悔恨，是清王朝严酷打压之后诗人情绪的自然流露，也是比较真实的内心感受。

科场案对方氏的影响尚且如此之大，《南山集》案的影响力和震撼力更绝非科场案所能及，牵连的方氏族众远非一家。况且，案后流徙及入旗的的子侄及孙辈多在幼年，十年囚徒生涯，使他们失去了受教育的最佳时机，势必严重影响整个家族文化素质的提升。后虽经宽赦，但屡经忧患，惊悸犹存，惊心往事时时困扰着他们的后辈，使他们对科举仕进以及文字作品的认识比其他人更多一份沉痛的忧患感，所以方氏族人于家祸后大多疏离仕途。而文学作品对他们来说也成了不祥之兆，乾隆朝查缴违碍书籍，方文、方孔炤、方以智、方其义、方拱乾、方孝标、方授、方中履、方贞观等方氏族群的著述即列名其中[⑥]，所以最好的方法就是格外留意或少创作以避免无妄的文字之灾。方观承编辑其家族文学作品集时，仅收其祖登峄、父式济，而不收其高祖拱乾和曾祖孝标的作品，多是出于此种顾虑。

清朝统治者赦免方族之罪，并未彻底原谅方氏，不时拿出《南山集》案来威慑他们。乾隆四年魏廷珍事件，方苞牵连其中。乾隆训斥方苞道："方苞在皇祖时，因《南山集》一案，身罹重罪，蒙恩曲加宽宥，令其入旗，在修书处行走効力。及皇考即位，特沛殊恩，准其出旗，仍还本籍，又渐次录用，授职翰林，晋阶内阁学士。朕嗣位之初，念其稍有文名，谕令侍直南书房，且升授礼部侍郎之职，伊若具有人心，定当痛改前愆，矢慎矢公，力图报効。乃伊在九卿班内，假公济私，党同伐异，其不安静之痼习，到老不改，众所共知。"[⑦]意为皇恩浩荡无边，宽赦之罪犯唯有安分守己，时刻感念，以图报效。五十年，乾隆帝仍未忘怀《南山集》案与方氏，他告谕军机大臣曰："康熙年间，戴名世私刻《南山集》，悖逆不法，方式济代作序文，曾经审明治罪，并将书集板片销毁"[⑧]，并委命地方官员暗地追踪调查桐城方、

[①]《甦庵集》壬寅年《孙骥、驶自白门来，喜赋》，《方拱乾诗集》，第430页。
[②]《甦庵集》辛丑年《至沈阳逢立春日》，《方拱乾诗集》，第322页。
[③]《甦庵集》壬寅年《草帽歌》，《方拱乾诗集》，第372页。
[④]《甦庵集》壬寅年《及淮安》，《方拱乾诗集》，第416页。
[⑤]《钝斋诗选》卷十三《得家书之三》，第257页。
[⑥] 王彬：《清代禁书总述》，中国书店，1999年，第572页。
[⑦] 庆桂等撰：《大清高宗纯皇帝实录》卷九二，乾隆四年年五月上，中华书局1986年影印本。
[⑧]《大清高宗纯皇帝实录》卷一千二百四十五，乾隆五十年十二月下。

戴两家是否还私藏《南山集》。虽然“方式济代作序文”一句有误，但足以表现乾隆帝对方氏曾经附逆的固有看法，始终未变。其实，方氏后人久已倾心归附朝廷，方观承与子维甸及侄受畴三人先后任直隶总督，而乾隆帝仍不放心，密以监视。

这也许就是方氏后人于《南山集》案后仕途和文学创作总体上趋于消沉的一些原因。其实，清朝文字狱打击的目标和对象中有一部分本就是文化家族，如庄廷鑨《明史》案之庄家，查嗣庭试题案之查家，曾静、吕留良案之吕家，卓长龄《忆明诗集》案之卓家等，这些世家大族依靠自己在经济上、文化上的优势，往往不服从管束，桀骜不驯，且对社会文化产生一定的影响力。清朝统治者认为这些不安分的文化家族的存在对自己的统治权威构成了极大威胁，于是一有机会即大力挞伐，务必除而后快，手段也极残酷。先师严迪昌先生说：“桐城方氏是皖中最负盛名的世家大族之一，……不仅族巨裔繁，而且屡世官宦，与明朝依附至深，并以刚直称。所以甲申、乙酉之后，毋论方氏族裔归顺与否，在相当长一段时期里均深遭疑忌，案狱频起。”[①]戴名世《南山集》案初定谳时，康熙帝深恶痛绝地传谕：“方姓人俱系恶乱之辈，方光琛投顺吴三桂，曾为伪相；方孝标亦曾为吴三桂大吏，伊等族人，不可留本处也”，“方氏族人若留在本处，则为乱阶矣。将伊等或入旗，或即正法，始为允当。”[②]江苏昆山的徐乾学家族虽在清初科名鼎盛、官位显赫，但在党争和文字狱的漩涡中亦累遭祸殃。康熙二十二年（1683），其子侄被斥革举人资格；雍正八年（1730），乾学少子徐骏因诗中有“清风不识字，何必乱翻书”和“明月有情还顾我，清风无意不留人”的句子，被认为是怀念前明、讥讪清朝的悖乱之言，以大不敬律处斩。徐骏诗案后，“昆山徐乾学家族迅速地衰败、沉沦下去了”[③]。再如康熙朝浙江海宁被誉为“一门十进士，叔侄五翰林”的查氏家族，两受文字狱打击，尤以后一次查嗣庭试题狱为烈，洪永铿等人说：“查氏家族，文字狱后终清世宗一朝无人中举、无人出仕，直到乾隆十九年才有人中进士。这对依靠科举起家，依靠科举旺家的查家来说，其摧残打击程度之惨烈是可以想象的。此种重创不仅使得查氏家族在第13代一蹶不振，更是使得查氏家族即使是在第14代开始恢复元气后，也是有些底气不足，颤颤巍巍，远远不及文字狱前的鼎盛辉煌。”[④]文化家族经历一次次血雨腥风的洗礼后，大多一蹶不振，昔日领袖舆论，左右一时风气的文化霸气荡然无存。

[①] 严迪昌：《清诗史》（上），第一编第二章第一节“真气淋漓的方文的诗·附说方氏族群”，浙江古籍出版社，2002年，第185页。

[②] 无名氏：《记桐城方戴两家书案》，见《康雍乾间文字之狱》，北京古籍出版社，1999年，第137-138页。

[③] 吴仁安：《明清江南望族与社会经济文化》第一章“明清江南科名与著姓望族”，上海人民出版社，2001年，第29页。

[④] 洪永铿等：《海宁查氏家族文化研究》第四章第一节“文字狱后的查氏家族”，第123页。

穷愁者的歌哭

——江湜的诗论与诗作

华南师范大学　左鹏军

摘　要：江湜清醒地认识到自己只能是一名诗人，这是对自己命运的深刻冷峻的体认，也透露出一种仕进无门的无可奈何；江湜讲究真情实感、避免平庸、追求独创、不同流俗的诗歌主张具有一定的理论价值；他众体兼擅的诗歌创作不仅实践着这种理论主张，而且成就了这位杰出诗人的大家气象；江湜尝获得多位论者的高度评价，他作为中国近代杰出诗人的重要地位应当得到确认。

关键词：江湜　诗歌主张　创作成就　文学史地位　《伏敔堂诗录》

一、清故诗人

江湜（1818～1866），字持正，又字弢叔，别署龙湫院行者。先世居于安徽歙县之江村，清初为避疾疫迁于江苏，遂为长洲（今苏州）人。有《伏敔堂诗录》十五卷，《伏敔堂诗续录》四卷；另有《集道堂外集诗》二卷。现存诗作共达一千五百三十首。

江湜非常重视其诗，将其作为一生行迹与心迹的真实记录，而且，这种内心体认随着他年龄的增长和仕进的屡挫而变得愈来愈凝重真切。他尝在诗集《自序》中云："余诗诚传世，后当自有定论。不敢挟数君子之推许以自矜重。惟念经变以来，平生亲旧至交，存亡乖隔，多可感者。……余年来身世既如此，因诗而感念亲交数人。死者不生，生者日以零落。仰观宇宙，不自知其泪之堕也。"事实亦如此，江湜一生虽穷困缠身，屡遭不幸，每发命途多舛、怀才不遇之叹；或许正是如此，其诗尚能具备一定的大家气象，不仅数量众多，题材亦颇为广泛，显示出相当独特的个性。这在清代道光、咸丰至同治初年颇为疲茶的诗坛上，显得非常难能可贵。他也曾在《近年》中表达对自己诗作必传于后世的自信："近年手创一编诗，脱略前人某在斯。意匠已成新架屋，心花那傍旧开枝。漫愁位置无多地，未碍流传到后时。要向书坊陈起说，不须过虑代刊之。"[①]这种对诗作的自我认同和期许中实际上包含着对个人遭际命运的品味。

江湜生逢乱世，一生穷愁困厄。虽尝入赀为小吏，然身在官场，每多格格不入，极感不合时宜。因此临终前遗命书其碑碣曰"清故诗人江弢叔之墓"。他对自己"诗人"命运与身份的体认和接受，并非突发奇想或一时感慨，实际上在中年时期即已数次表达过。而且，随

[①] 《伏敔堂诗录》卷七，同治元年（1862）福州刻本。下引是书同此版本。

着涉世渐深，闻见渐广，对士风官场多有感受，对自己只能作一名诗人的体认亦愈来愈清醒冷峻、真切充分，诗之于他，也就显得愈来愈重要，以至于成为他生命的主要存在形式与价值体现。他在七绝《忽受》就这样写道："圣朝未合有遗民，僻性由来太率真。忽受诗人好名目，殆将不负百年身。"[①]。其七律《建阳旅夜》亦有云："尚幸贼边存老友，不知诗外尽穷途。"[②]这两首诗所表达的心情恰与他遗命碑碣所提"诗人"之意相合，可见他对自己只能是一名诗人的命运的长期品味与反复思索。另外，他在《挽陈少香丈三首》之三中亦尝云："相识兵端未动前，十年离聚几诗篇。东南渐乱君方老，岁月犹多我自怜。不死更看何世界，尽穷终算尽天年。在乡在客同黄土，清故诗人要墓阡。"[③]虽是为悼念前辈之逝所作，但每多感伤自己命运之思，显然有将逝者与悼者命运一同表现之意；非常明显的是，"清故诗人"之念，已明确出现在江湜诗作之中。可见他遗命自己碑碣所书"清故诗人江弢叔之墓"端非偶然，已是他中年以后对自己命运与处境的清醒体认的集中表达。这种自我认识与人生选择，虽是出于万不得已的无可奈何，然在中国古代士人中，盖不多见。这也许就是江湜与中国诗歌史上众多"馀事为诗人"的创作者的不同之处。

也恰恰因为如此，江湜在时事艰危、生活困苦的境况下，经常勤勉地从事诗歌创作，虽只活了四十八岁，却写下了数量众多、质量上乘的作品。作为一位杰出诗人，江湜的诗歌反映了他个人的生命历程和情感世界，也反映了中国近代前期的时势变迁和腥风血雨，兼具诗人心史和时代诗史的双重价值。甚至可以说，江湜用自己的诗歌创作与生命历程，诠释着"诗人"的含意和价值。

二、论诗贵真

清醒地意识到自己只能是一名诗人的江湜，一生虽勤于诗歌创作，作品众多，却不以论诗名世。他似乎没有有意表达过对于诗歌的理论性认识。加上其文章今已散佚不存，其论诗文字便更不多见；从个别诗篇中尚能捕捉并认识其诗歌主张或创作观念，从中可以看出江湜为诗的基本主张和取向喜好。

《雪亭邀余论诗即为韵语答之》就是今见江湜论诗诗中最为突出的一首，相当集中地表现了他的诗歌创作主张。诗云：

> 近人浪为诗，以古障眼目。徒看山外山，更住屋下屋。五六百年来，作者少先觉。工拙虽自殊，要是一邱貉。吾生有半解，得之十年读。感君抱虚怀，未敢矢弗告。请以书喻诗，其理最明确。君看颜与柳，结字务从俗。二王有旧体，竟若高阁束。再变为米颠，又诃颜柳恶。大言蔑羲献，其气何卓荦。惩弊稍规前，亦有赵荣禄。最后董思翁，更诋赵书熟。由来技艺精，必自立于独。变古乃代雄，誓不为臣奴。又观于释氏，达摩

[①] 《伏敌堂诗录》卷九。
[②] 《伏敌堂诗录》卷十二。
[③] 《伏敌堂诗录》卷十五。

来天竺。教外开别传，三藏成糟粕。后分为两宗，南北如相角。又后莲池师，复不讲语录。但念阿弥陀，证佛乃更速。诗亦宜有之，论诗只此足。[①]

很明显，江湜对五六百年来即明清以来众多作者学古习古、不能超越，个性为昔贤所遮蔽、诗坛无先知先觉的大家出现的情形颇不满意，批评了当时诗坛不振的状况，当然其间也透露他过人的自信与自负。他表明自己作诗与论诗的体会和认识多来自十年苦读的功夫，即强调学问根柢对诗歌诗歌创作的基础性作用，在此基础上，江湜强调的是“从俗”，即走向民间与自然追求；是”独”，即自立独创、无所依傍的个性创造精神；是”变古”，不为古人昔贤所拘束、不囿于往昔町畦的创新意识。江湜所表达的，实际上是要努力避免平庸、不同流俗，从学问修养、内心体验、创造精神等根本性因素出发进行诗歌创作，由此即不仅可以超越同侪，而且有可能独步古今，成为自具面目的诗人。

《小湖以诗见问戏答一首》是另一首集中表现江湜诗歌主张的作品，考察江湜的诗歌主张，同样值得特别重视。诗云：

江子善作诗，李子辱问之。有问无不答，率尔陈其词。词曰诗者情而已，情不足者乃说理。理又不足征典故，虽得佳篇非正体。一切文字皆贵真，真情作诗感得人。后人有情亦被感，我情那不传千春。君诗恐是情不深，真气隔塞劳苦吟。何如学我作浅语，一使老妪皆知音。读上句时下句晓，读到全篇全了了。却仍百读不生厌，使人难学方见宝。此种诗以人合天，天机到得写一篇。写时却忆学时苦，寒窗灯火二十年。二十年学一日悟，乃得真境忘蹄筌。江子说诗未云足，李子掉头不心服。曰君之诗欠官样，只是山歌与村曲，让君独吟在空谷。[②]

非常明显，强调的依然是以“情”与“真”为最上，以“真情”感人，指出“说理”与“征典故”乃等而下之、无可奈何之法，并非作诗之“正体”，重要的是“以人合天”，心得“天机”，有了这些根本，自然无须避“浅语”，而且令老妪能解是所难能，于是也就当然无须在意他人“欠官样”、“只是山歌与村曲”之诮了。从中可以清晰地看到白居易诗歌思想的影响，以及历代优秀诗人的创作观念的延续。这些文字表达了具有相当出色的理论性和现实针对性的诗歌见解，当然也是他作诗的基本理论观念和艺术追求，对认识和把握江湜的诗歌创作具有提纲挈领的价值。可以认为，“一切文字皆贵真，真情作诗感得人”是江湜诗歌理论主张和创作观念的集中揭示，既是他本人人生经验和创作体验的诗性表达，也是中国传统诗歌理论中对于创作情感与诗歌内容真实性认识在清代后期的又一次有力表现。

另有一些诗作也能体现了一定的创作主张，可丰富对于江湜诗歌理论观念的认识。《自题诗卷》云：“将诗酬造物，不意却惊人。此实无他巧，我惟自写真。初心惭道德，小技枉精神。异日身名外，空留纸上尘。”[③]从中可见他对自己作诗“写真”的要求和对于“惊人”

[①] 《伏敌堂诗录》卷八。
[②] 《伏敌堂诗录》卷十一。
[③] 《伏敌堂诗录》卷十。

的认可。确是如此，江湜对于诗歌创作和诗歌对于其生命的意义的认识，有一个逐渐深化的过程。随着他仕途功名的日渐失败，对诗歌的重视就日益加强，后来即大有杜甫“语不惊人死不休”的追求。从人生经历和性情气质等方面来看，江湜颇与唐宋苦吟诗人相近，因此其诗作中也时常可见这种倾向。《彭表丈屡赏拙诗抱愧实多为长句见意》中云：“旅怀伊郁孟东野，句律清奇陈后山。他日无成还志短，诗名幸与二君班。”[①]在人格与诗格方面，都明显地表现出对孟郊、陈师道的亲近感与认同感。

此外，从江湜对他人诗歌的品评中亦可见其诗歌创作趋向。如《读小湖近诗》云：“无一尘中语，惟君胸次高。更深忧国念，弥益使臣劳。经世年方富，怀奇笔最豪。吾生一双眼，从此薄时髦。”[②]可见他最为看重的还是胸次高远而无尘世之态的不俗和深沉的忧国忧民之心。前者与一般所说清中叶以降宋诗派的核心主张相合，后者则与中国历代优秀诗人的入世情怀相通。《顾洁见寄近诗皆效拙体漫写一首却寄》中亦可窥见江湜的作诗主张：

> 顾生学我诗，已得皮与骨。然我有神髓，彼固不能夺。我论作文字，毋若工人然。工人执规矩，乃定方与圆。曷观古圣人，方圆出其手。方且制规矩，以与工人守。愿生契造化，勿以我作师。妙悟而实证，自心生好诗。[③]

强调作诗不可沾染匠气，当师法造化自然，将“妙悟”即灵心感悟与“实证”即学问根柢结合起来，从心中生发出好诗来。《录近诗因书四绝句》其一云：“平生参遍名家作，似为今时写此哀。写出浑疑哀已尽，明朝又上笔端来。”其二云：“尚爱吟诗纵不情，休将无益笑先生。又编同治元年稿，千载下人闻哭声。”其三云：“自写亲身新乱离，杜陵应怪不相师。数篇脱手凭人看，如此遭逢如此诗。”[④]集中表现的是永无穷尽的愁怨和感动千载之哀哭，是亲历乱离世道的纪实之笔和如此遭逢不得不尔的个性化诗歌。

可见，江湜虽然没有提出过更加全面系统的诗歌创作理论，但在一些诗歌中所表现出来的对于诗歌创作的认识和观念，却是基于丰富的创作经验而且个性鲜明的颇有见地之论，不仅表现了这位终生困顿难达、穷愁孤独的诗人的创作心态与人生态度，而且具有明显的现实针对性，对道光、咸丰之际的诗坛风气颇有针砭警策之意。也可以说，江湜关于诗歌创作的认识和观念，对于丰富中国古代诗歌创作理论也有一定的价值。

三、各体兼擅

江湜的诗歌创作主张在他的创作实践中得到了非常充分的表现；或者准确地说，江湜的诗歌创作观念正是从丰富的创作经验中生发出来，而且由于大胆的探索创新和杰出的创作成就而获得了更加重要的意义。

---

① 《伏敔堂诗录》卷五。
② 《伏敔堂诗录》卷九。
③ 《伏敔堂诗录》卷九。
④ 《伏敔堂诗续录》卷一，同治五年（1866）福州刻本。下引是书同此版本。

江湜之诗，不仅数量颇大，而且各体兼擅，尽管其间存在高下多寡之别。关于江湜各体诗歌特点与成绩之高下，邵祖平在《无尽藏斋诗话》中尝分析道：“弢叔诗五言古独有面目，七言古稍伤议论，五言律绝无佳者，七言律颇落宋人窠臼，然佳者多。五言绝最少，七言绝则最擅胜场。其诗得韩处不多，得黄处最多，得白傅、东坡之处亦不少。大概长处在意致新隽，气势流畅，随笔写来，不窘篇幅。而短处则在贪多就熟，步骤太快。”[①]钱仲联《梦苕庵诗话》云：“弢叔诗爽利无匹，宜于古体，故集中古胜于律。五古尤胜于七古。如《志哀九首》、《静修诗》、《感忆诗四首》，皆至诚惨怛，沉痛入骨，又纯用白描。律诗七言胜于五言，……凄婉清折，耐人寻味。”[②]从江湜创作成就来看，当以五言古诗见其功力，七言古诗显其才华，七言律诗现其顿锉，七言绝句明其空灵，六言绝句展其凝炼，各体诗作从不同角度展现着这位杰出诗人的创作成绩，显示出比较明显的大家风度。

一般将江湜归入所谓“宋诗派”，这虽有其局限性，但也不无道理。江湜作诗亦颇重视才学，讲究根柢，诗歌中也时常表现出比较明显的学问化、议论化倾向。实际上这是晚清以降诗坛一种相当普遍、具有诗歌史意义的重要现象。

七古《汪月生先生献玗家捕得一物似狐而非远近莫识先生以为貆也戏邀作诗》[③]就是一首比较早地表现诗人此种创作风格的作品。五古《得月生先生书因寄五十韵代柬》、《司禄》、《除夕得月生先生见和拙诗仍次原韵代柬时将有济南之行》[④]等则是可以表现古雅凝重、铺陈严整之风、颇见功力的作品。七古《泛舟大明湖登历下亭遥望华不注》、《岱庙》(《伏敔堂诗录》卷三）则表现了诗人天骨开张、一气贯注的过人创作才华。七言歌行《李阳冰般若台篆》、《橄榄》、《汤岭观雨》等[⑤]则显示了诗人纵横恣肆、举重若轻的气势与才情。还有的作品表现了诗人才情灌注、气势酣畅、辽远阔大之风，如《同邑盛艮山树基年少而才美不徒以科目望之以一诗为赠》即是[⑥]。可以看到，江湜在诗歌创作方面的多副笔墨和多方面才华，从其早年时起就有所展现，至中年与晚年时则表现得更加充分，他作为近代一位杰出诗人的成就也由此得到证明。

五古《重入闽中至江山县述怀》长达八百言，是江湜集中最长的诗作之一。此诗以写时局动荡特别是太平天国起义造成的百姓流离、国家灾难为中心，除表现作者根柢之深厚、功力之超群而外，其中亦采用古雅朴素的古诗笔法，如有云：“吾乡邻贼薮，念之客心折。苦忆离家时，城居欠安谧。泛舟吴淞水，移家混蓬荜。病妻为我行，宵纫巾与袜。弱妹为我行，盈箱置枣栗。旧友为我行，规以访贤达。有弟各恭兄，送我不能别。明知客途险，但劝慎风雪。愿携与偕去，正恐奉养缺。吾亲亦有诫，意与恒情别。世乱治吾心，大旨谓名节。其馀琐俗事，脱略不暇悉。”[⑦]此类诗句，颇得《本兰诗》神韵。“议者比少陵之《北征》”[⑧]，肯

---

① 钱仲联主编《清诗纪事》（第十五册）道光朝卷，南京：江苏古籍出版社，1989 年 5 月，第 10661 页。
② 钱仲联《梦苕庵诗话》，济南：齐鲁书社，1986 年 3 月，第 287～288 页。
③ 《伏敔堂诗录》卷一。
④ 《伏敔堂诗录》卷二。
⑤ 《伏敔堂诗录》卷五。
⑥ 《伏敔堂诗录》卷五。
⑦ 《伏敔堂诗录》卷九。
⑧ 诸祖耿：《江弢叔先生年谱》，《齐鲁大学季刊》第 8 期第 40 页，中华民国二十六年六月出版。

定其独特的诗史价值和杰出的艺术成就，确是深有见地之论。

清中叶以降，宋诗派的影响渐大渐广，这种创作风气一直延续到民国年间。作为一位在以学问化、议论化为的主导倾向的文坛风气中生存与创作的诗人，江湜词句之推敲锤炼、诗意之雕琢劖刻也时常表现于作品之中。如《归里数月复作闽游胸中杂感及即事纪行不能无作拈杨诚斋诗天寒短景仍为客日暮长亭未是家为韵到闽时适成十四首录稿甄去其三》之一有句云："冻雪不黐地，冱云犹糊天。寒沙聚人影，出郭风帽偏。"已可见其用语之用力与雕琢。之六有句云："刺篙投壶声，惊滩锵白石。石上水怒号，日夜聒行客。……我乘上水船，寸寸与水逆。篙工呀然汗，得进不能尺。"[①]从对自然景物的描摹到生活细节的描写，均可见诗人的体味之深切。《日啖荔支间为小诗凡六首》为七言绝句，虽自名曰"小诗"，却于每首之后加考证性小注，颇能反映诗人以考证学问入诗的创作习惯。如其五云："欲齐物论学南华，果实品题底用哗。堪笑东坡习气语，荔支莫信闽人夸。"注云："有以荔支谓粤胜于闽者，有谓闽为最上，粤次之，蜀又次之者，其说不一。朱竹垞云：粤人夸粤，闽人夸闽也。"[②]诗与注二者相互发明，相得益彰，共同实现以诗纪事之功用。此类之作在江湜诗集中数量虽然不多，却颇能体现其创作特点，也透露出晚清以降诗歌创作中的一种倾向性的变化。

江湜诗歌亦时有意象出奇、构思独特、别出心裁之作，这固与诗人经历之独特有关，但更加重要的是基于其独特的诗心和感悟。如《日暮抵驿仍独行展眺》云："日及未申晖景促，山深路远愁僮仆。两牛鸣地见人家，千叶飞时仍野宿。暮鸟依烟吟竹风，残阳入水写溪木。驿旁晚更避喧行，未惜诗情受枨触。"[③]《登舆》云："梦边门有仆来敲，晓烛光中促酒肴。草草登舆离驿上，迟迟出日到林坳。浓霜如雪印人履，秃树当风摇鹊巢。不是敝裘能出力，几同寒夜走燕郊。"[④]中间两联，选景精致，表现真切，意象鲜明，个性突出，可见诗人的艺术修养。《舟雨》云："隔岭山岚气，飞来顷未多。忽看云载雨，旋听水跳波。晚色天低笠，寒声风在蓑。篙师莫嗟怨，替尔作劳歌。"[⑤]于流利凝炼之中见其古雅考究之思，颈联尤能表现诗人之诗心诗才。此类之作，都必定是江湜之诗，非他人笔下所可能有，诗人的创作才华与艺术个性亦由此得到相当充分的展现。

杨钟羲《雪桥诗话续集》卷八云："江弢叔诗：'不知身得归何日，且譬生来居杭州。''贫能适志还须福，天与劳生自不闲。''分从乱后相看老，不博闲中自在贫。''登高便有偏安地，与贼如何共戴天。'皆宋体之佳者。弢叔诗宗昌黎、山谷，以诸生入赀为浙江候补从九品，捐升县丞，未五十而殁。其谓：'紫阳书荆轲为盗似太苛。盖由太史公列之刺客，先已失实。豫让国士酬知，不能救智伯之亡，昔人颇有讥之者。太史公列之刺客，亦是此意。'论及透达。"[⑥]重点关注的也是江湜诗歌创作中的宋诗影响与议论识见。钱仲联《梦苕庵诗话》有云："弢叔写景语有绝佳者。如'天流云气吞孤日，谷应雷声撼别峰。'雄秀有魄力。'万

---

① 《伏敔堂诗录》卷三。
② 《伏敔堂诗录》卷五。
③ 《伏敔堂诗录》卷六。
④ 《伏敔堂诗录》卷六。
⑤ 《伏敔堂诗录》卷十二。
⑥ 杨钟羲《雪桥诗话续集》卷八，北京：北京古籍出版社，1991 年 8 月，第 504～505 页。

竹无声方受雪，乱山如梦不离云。’则又空灵淡静，如不食烟火人语。其它往来途次写景即事之绝句，信手拈来，莫非妙境，亦古人所未有。佳者至伙，不遑悉举。”揣摹其意，亦当主要是此类之作而言的。

作为一位一生穷愁不达、劳碌困顿、沉郁下僚的诗人，江湜诗歌还具有相当明显的平民化倾向。这种倾向不仅突出表现在其诗歌的内容方面，而且在诗歌艺术上也表现得相当明显。他的许多诗歌经常表现得清新流利、平易晓畅、粗豪慷爽、恺切动人，给人独特的艺术感受。这固与诗人经常生活在社会下层、得以接近民间的特殊经历有关，也得益于他狷介兀傲、随俗自适的性情气质；但是更为重要的，还是与他追求俚俗与真情的诗歌观念和力图创新、语必惊人的创作态度密切相关。

江湜极擅长七言绝句，以至于有论者谓七绝为其诸体之冠。通俗平易、空灵幽远的特点在其许多七绝中也表现得最为突出。这自与七绝轻巧流利的诗体特点相关，但更为重要的，还是与诗人的平民情怀和本色生活有关。《由江山至浦城雪后度越诸岭舆中得绝句九首》之九写道：“岭外行云如走马，晴色下晒山家瓦。残雪忽堕适打头，我自看雪立松下。”[①]平白如话，通俗平易，几无任何雕饰。《临行羁事不果得归》云：“结伴还乡计已成，今朝却自送人行。归心付与困溪水，为我西流向浦城。”[②]以晓畅之笔传达本拟与朋友一道归乡自己却不得成行，反送友人归乡的复杂情绪，将并不复杂的送别思乡之情表现得婉曲深沉，诗人的愁胀百结、无奈万端却是以如此清新平易的语言来表现，可见诗人举重若轻之功。《归过高淳作两绝句》之二云：“我坐高淳船，还过高淳湖。却恨高淳水，西流不向吴。”[③]平白如话，朴素自然，以简约之笔尽表思乡深情。

不难发现，江湜集中思乡念亲之作数量众多，情感真挚，令人动容。其所以产生如许魅力，均与内容的情真意切和风格的透达显豁密切相关。如《小湖许观近诗即有诗见贻答其意奉呈四首》之三云：“一轮明月喻君心，知我思归惜别深。但得老亲常健饭，未妨吴客不吴吟。”之四云：“吴吟虽只是思乡，亦颇忧时动热肠。眼底望君君自任，从来勋业胜文章。”[④]《到家六首》之一云：“舟到苏州了，偏从郊外盘。近家心事迫，催棹水程宽。落日栖遑岭（栖遑岭在浦城县境，俗名西阳岭，盖土音之误），秋阴黯淡滩。老亲愁客路，急去报平安。”[⑤]《送子长归里》云：“送君归苏州，泪落送行处。非为君去悲，自悲不能去。”[⑥]凡此都是口语化程度颇高的语句，清新自然的诗歌特点由此得到充分的展现。

江湜的一些山水景物诗也采用通俗清快的语言和表达方式，将美妙的自然风光贴切自然、不假雕饰地展现在人们目前。《雨中两绝句》其一云：“寸馀山剩一分青，山外山尤看不明。却是前溪号急濑，意中辨得隔山声。”其二云：“天昏有雨更无风，漠漠深山去路通。屋

[①] 《伏敌堂诗录》卷三。
[②] 《伏敌堂诗录》卷五。
[③] 《伏敌堂诗录》卷八。
[④] 《伏敌堂诗录》卷十。
[⑤] 《伏敌堂诗录》卷十二。
[⑥] 《伏敌堂诗续录》卷二。

上炊烟飞不散，人家疑在白云中。”[①]一写青山湍溪，一写黄昏炊烟，诗意均极显豁。《湖楼早起二首》其一云：“面湖楼好纳朝光，夜梦分明起辄忘。但记晓钟来两寺，一声钟短一声长。”其二云：“湖上朝来水气升，南高峰色自崚嶒。小船看尔投西岸，载得三人两是僧。”[②]一摹佛寺晓钟，一绘湖上小船；一以听觉为主，一以视觉为先，均写得空灵幽远，自然传神。

人生苦难的感慨，世道动荡的伤怀，念家思归的深情，是江湜诗歌非常重要的内容。此类作品也最能体现其诗的个性与风格。诗人有时候也可以将这种深沉凝重的内容写得颇为晓畅轻松，可见其性格中豁然达观与风趣幽默的侧面。如《海风》云：“海风吹得头都痛，不见盐船报税来。僻壤更无筹饷法，卑官空有作诗才。半欹佛屋支吟枕，渐熟农家乞爨材。此况应为我友笑，故乡何事不归哉？”[③]特别是首尾两联，非常口语化，颇显顽劣俏皮之气。《偶题一绝句》云：“有人目我作书痴，或是君痴未可知。痴与不痴奚足校，古人多有见诬时。”[④]也是明白晓畅，口语化程度很高之作，然其中颇含深刻义理，在平易浅近中显示出宋诗派重理趣的风格特征。

江湜诗歌创作的这种风格特色不仅表现在绝句等短小诗体上，在较为长篇的诗体中同样有着充分的展现。实际上这更能表明江湜诗歌的通俗化、平民化特点。夏承焘《天风阁学词日记》有云：“若其《龙岩除夕》一首，《卸敝裘》一首，则以手写口，无须古今畦町，白石所谓与古人不得不同，不得不异矣。”[⑤]前者系指七言古风体《龙岩州除夕醉后赋长句三首时将赴漳泉诸郡》，如其二有句云：“家有榆树藏乌鸦，乌鸦之鸣声呀呀。音书此时不到家，老亲听之思天涯。掷珓问卜愁转加，又况今日除夕明日元辰四时佳节更番新？天机自动诸弟妹，膝前颇解思行人。牵衣挽问兄在闽，屈指六年南北他乡春。吁嗟我生七尺身，不如牛医之儿能奉亲！”[⑥]后者为七古《福州冬候不寒因卸敝裘有作》，兹亦录前半部分以见其特色：“我生躯干颇嫌短，仅可周尺七尺强。深衣长不满六尺，向来手制劳阿娘。因游京师度寒岁，寄衣不到风其凉。从人小市买衣去（小市，京中地名，估衣之所集也），贱值姑取花羔羊。遂客齐鲁历海疆，此裘远道劳携将。不愿人之貂鼠贵，冬日在体夏在箱。归家有弟如兄长，既非童子宜裘裳。解裘衣弟今几岁，敝又改纫重裁量。由来羊裘非盛服，被我寒士聊增光。更将余暖逮我弟，一物既久情难忘。”[⑦]论者高度评价江湜诗之通俗平易，大有黄遵宪提出并实践的“我手写我口，古岂能拘牵”[⑧]之气象，由此类之诗颇可领略之。

关于江湜诗歌的取径，叶廷琯《蜕翁所见录诗录感逝集》尝较全面地概括云：“弢叔之言诗以情为主，而归于一真字，又其意欲独立门户，不肯步人后尘，并见于与李小湖、陆雪亭论诗诸篇。故其所为诗不假雕饰，纯用白描。骨肉朋友之怀，死生离别之感，言之沉着痛快。其才力亦充然有余，用笔能辗转不穷，屈曲透达。在吾吴数百年来诗家中，洵足别开生

---

① 《伏敔堂诗录》卷十二。
② 《伏敔堂诗录》卷十四。
③ 《伏敔堂诗续录》卷二。
④ 《伏敔堂诗续录》卷三。
⑤ 钱仲联主编《清诗纪事》（第十五册）道光朝卷，南京：江苏古籍出版社，1989 年 5 月，第 10662 页。
⑥ 《伏敔堂诗录》卷六。
⑦ 《伏敔堂诗录》卷九。
⑧ 黄遵宪《杂感》，《人境庐诗草》卷一，宣统三年（1911）日本初刊本。

面，自副所言。至其于古人宗派，评之者或以为专法昌黎、山谷，然亦时有似东野、后山处，逮后诗境益熟，渐趋平易，遂大类诚斋、石湖手笔，因此未免间有率滑之语，此其生平作诗大略也。”[①]陈衍《近代诗钞·石遗室诗话》亦云：“弢叔诗力深透，彭咏莪相国序以为‘古体皆法昌黎，近体皆法山谷，无一切谐俗语错杂其间，戛戛乎超出流俗。’固矣。然弢叔近体出入少陵，古体出入宛陵，而身世坎壈，所写穷苦情况，多东野、后山所未言。近人则郑子尹、金亚匏未能或之先。寻常命笔，每首必有一二语可味者，咸同间一诗雄也。”[②]钱仲联《梦苕庵诗话》有云：“拟之东野、后山，不足以尽之也。至其字句则又戛戛生新，以昌黎、山谷为骨干，而出以白傅、诚斋之貌。彭甘亭所谓‘先愁我肺腑，乃入人肝脾’，可藉以状其孤诣苦心。”[③]又尝云：“江湜诗，是清代的孟郊、杨万里，而又不为两家所限。……他是有意识地在摆脱陈规，自创新面目。……实则金亚匏诗骨不免凡秽，不能与弢叔伦比。”[④]

诸家所论虽有异同，但表达的是一种相对接近的认识，即江湜诗之取径，可从两方面考察：一是以韩愈、孟郊、黄庭坚、陈师道为代表的清深幽峭、苦吟雕琢诗风的影响与继承；一是以白居易、杨万里、范成大、梅尧臣为代表的通俗平易、流畅洗炼风格的传承与发扬；而且，从人生经历和创作实践来看，越是到后来，江湜的诗歌创作就越是自觉而自然地将这两种风格相结合，力图二者兼顾，得其双美。至于杜甫与江湜诗歌创作的关系，则可以说，江湜既受上述唐宋诸家启发，则必然间接地受到杜甫的影响；而且，后期江湜经历的时势动荡与战争动乱，使他的处境与创作都更加接近“安史之乱”后的杜甫，一些诗作时现“三吏”、“三别”之风，而且表现得更加深刻，颇有驾老杜而上之之概。

从文学史的意义上说，诗体传统规范逐渐被愈来愈深入地突破解放，诗歌语言走向通俗化、平民化，这实际上反映了古典诗歌到晚清以降已然发生的一种根本性的变革。不能不说，在中国古典诗歌这种具有革命性意义的历史变革中，江湜确与有功焉，尽管他本人未必清晰地认识到这一点。

三、霸才健笔

关于江湜的诗歌成就与诗坛地位，尝颇受关注并获高度评价。自视甚高的林庚白在《丽白楼诗话》中指出：“诗有三要，要深入浅出，要举重若轻，要大处能细。三者备，可以为诗圣矣。深入浅出者，意欲其深，而语欲其浅；举重若轻者，句欲其重，而字欲其轻；大处能细者，格欲其大，而律欲其细。此等处要能以技巧运用其才思与工力于句意中。古今诗人臻此者，李、杜诗中，十居其六七，乐天其庶几。前乎此者，则有陶潜；后乎此者，则有欧阳修、陆游。而清代之江湜，直与李、杜埒。”[⑤]竟认为江湜在清代诗坛足以与李白、杜甫在唐诗中的地位相提并论。对此不论认同与否，都不可不注意，江湜足以与李白、杜甫相媲美

[①] 钱仲联主编《清诗纪事》（第十五册）道光朝卷，南京：江苏古籍出版社，1989年5月，第10657页。
[②] 陈衍《近代诗钞·石遗室诗话》，上海：商务印书馆，民国十三年（1924）刊本。
[③] 钱仲联《梦苕庵诗话》，济南：齐鲁书社，1986年3月，第287页。
[④] 钱仲联：《近代诗钞》，南京：江苏古籍出版社，1993年3月，第428～429页。
[⑤] 林庚白《丽白楼遗集》，北京：中国人民大学出版社，1996年7月，第979页。

之论实有改变习惯见解的振聋发聩的颠覆性力量。又尝云："珍、湜诗能用古人而不为古人所用，……即以珍、湜论，《伏敌堂集》且突过《巢经巢》。"[1]将晚清的两位杰出诗人江湜与郑珍相比，指出《伏敌堂诗录》已越《巢经巢诗集》而上之。林庚白对江湜其人其诗之推重尽皆可见。

钱钟书《谈艺录》亦有云："余于晚清诗家，推江弢叔与公度如使君与操。弢叔或失之剽野，公度或失之甜俗，皆无妨二人之为霸才健笔。干嘉以后，随园、瓯北、仲则、船山、亻频伽、铁云之体，汇合成风；流利轻巧，不矜格调，用书卷而勿事僻涩，写性灵而无忌纤佻。如公度乡献《楚庭耆旧遗诗》中篇什，多属此体。公度所删少作，辑入《人境庐集外诗》者，正是此体。江弢叔力矫之，同光体作者力矫之，王壬秋、邓弥之亦力矫之；均抗志希古，欲回波断流。公度独不绝俗违时而竟超羣出类，斯尤难能罕觏矣。其《自序》有曰：'其炼格也，自曹、鲍、陶、谢、李、杜、韩、苏讫于晚近小家'，岂非明示爱古人而不薄近人哉。道广用宏，与弢叔之昌言：'不喜有明至今五百年之作'（符兆纶《卓峰堂诗钞》弁首弢叔序，参观谢章铤《赌棋山庄文集》卷二《与梁礼堂书》），区以别矣。"[2]用曹操"天下英雄，唯使君与操耳"之言，表达对江湜与黄遵宪的评价，且称二人为"霸才健笔"，虽指出各有"剽野"或"甜俗"之失，然总体上对二人之推重显而易见。钱钟书学养之卓荦不群，见识之超凡出类，由此可见一斑；学界长期以来对江、黄二氏评价与关注之畸轻畸重，判若冰炭，亦可由此约略可感。

当然，江湜其人其诗固难免不足与局限，此亦尝有多人从不同角度予以指出。陈曾寿《书江弢叔诗后》一诗云："苏堪苦说江弢叔，能表幽潜意自长。教外师傅空倚着，卷中天地太悲凉。仲车狷介有深性，无已赓酬稀抗行。成就若为身世定，独行此士信堂堂。"后有自注云："后山自苏黄后所与游者，多悉平流。故其酬唱，不能如苏黄之胜。弢叔所交，亦未能无所憾也。"[3]此主要是诗人从生活经历、人际交往角度指出其诗歌创作品位上的局限性。江湜一生困顿未达，所可经常结交唱酬者当然不会是上层高官或文坛名流，反多是与他命运相似、同病相怜的下层官吏与落拓士人。这种人际关系对其诗歌创作的影响当然非常明显。这是一个明显的无可奈何的缺点，从另一角度来看，也可以说是一个突出的特点。这实际上是造就江湜其人其诗的重要条件之一。

夏敬观《无恙续稿序》云："江弢叔、金亚匏之二子者，非无当于吾意之诗，然弢叔酸寒，亚匏粗犷，病在空疏不学。"[4]夏敬观通常被归入继宋诗派后颇为盛行、极有影响的"同光体"诗人中，作为一位非常重视诗歌创作中学问根柢和修养功力，追求温润雅正、矜炼高古风格的评论家和诗词家，也自然从这一角度评说江湜之诗。因此"酸寒"之论，恰恰道出了江湜诗歌创作中一个非常重要的特征，因为"酸寒"正是江湜生命历程的基本状态，其诗也正是这种苦难历程的真实纪录和艺术表现。至于对此是否认同喜欢，肯定或是否定，则大

[1] 林庚白《丽白楼遗集》，北京：中国人民大学出版社，1996年7月，第978页。
[2] 钱钟书：《谈艺录（补订本）》，北京：中华书局，1984年9月，第347页。
[3] 陈曾寿《苍虬阁诗集》卷十，民国十年（1921）刊本。
[4] 钱仲联主编《清诗纪事》（第十五册）道光朝卷，南京：江苏古籍出版社，1989年5月，第10660页。

可见仁见智。至于“空疏不学”之诮，亦可从两面观。从学问功力的角度来看，江湜不免有逊色他人之处，与当时最优秀的学问家式文人和学者化诗人相比，甚至有根本性的缺陷。一个明显的例子就是，江湜所以在科举功名、为官出仕道路上走得历尽坎坷、饱尝失败，遂大有百无一用之感，时现格格不入的边缘化之态，固与当时遴选人才、考试取仕方式、官员任用与评价制度的种种弊端密切相关，但同时也不能排除他个人性情、学问、才华的局限性或缺点这一主观因素的影响。另外，是否有“学”，这本身就是一个难以准确量化、难以得出一个具有普遍性的客观标准的判断。因此，应当认为，夏敬观对江湜的批评，既从当时诗坛整体水平的高度指出了江湜诗歌的确存在的不足或局限，又从具体评论对象的角度表现了夏敬观本人诗歌理论观念、兴趣好恶的一些侧面。由此表现出来的评价态度与标准、思考问题的方法和对事物的识见均有当可重视之处。

谭献《复堂日记》补录卷一有云，江湜之诗“终是村里迓鼓，可以动人，不登宾筵者也”。[①]相当明显，谭献所论的主旨是指出江湜诗之俚俗化、民间化特点，并认为此种风貌不可登大雅之堂。虽是出于批评角度，但这也确是颇知江湜诗歌特点之论。实际上，从一般的意义上来看，江湜诗之特色与价值恰恰集中表现在其通俗平易之风与直抒真情、不假雕饰方面。从大一点的范围来看，可以认为这种风尚也反映了古典诗歌发展到后期经常出现的一种主导性的趋势，具有昭示诗歌发展倾向的意义。假如完全以含蓄蕴藉、雅正古奥的标准来品评江湜之诗，则时会产生方枘圆凿、两相不合。另一方面，从具体语境来判断，谭献所说的“村里迓鼓”、“不登宾筵者”，明显是指江湜的一部分作品而言的，并非是对江湜全部诗歌的认识与批评。除此类之诗而外，江湜还曾写过为数并不少的颇具功力、颇为古雅、堪与上层文人雅士之作相媲美的诗篇。因此，对谭献所论当明而辨之，以便准确把握其意并准确认识江湜之诗。

夏承焘《天风阁学词日记》有云：“弢叔论诗，似有意求异于古人，欲自立宗派，此亦一蔽。”[②]江湜论诗与作诗着意创新，欲自立宗派，表现了他的不凡气度和自负心态，未必是一缺点。其所以如此，当与江湜的个性气质有关，与他对此前和当时诗坛状况的基本认识与判断相联系；但是更重要的，恐与他一生终不发达、永远处于社会与文坛的边缘有关。这样处境与地位中的诗人，不能不有意无意地发出自己的不平之鸣，着意反拨与背离当时盛行的文坛风气，甚至不排除有时故作惊人之语、以求引起他人关注的心理因素。当然，江湜汲汲于此，必然对他坚持的自然真实、俚俗平易的诗歌风格造成一定的影响。事实也是如此，江湜论诗与作诗，有时会出现这种影响的痕迹和这种心态的折光。

从诗歌理论主张和创作实绩来看，可以认为，江湜是中国近代最为杰出、最具代表性、最有鲜明个性的诗人之一。他的诗歌创作既反映了那个时代的社会状况与时代风云，有的部分具有一定的“诗史”价值，又表现了个人坎坷苦难的经历和深挚丰富的内心世界，堪称诗人情感状态与心灵历程的“心史”。他富于探索精神和创新意识的诗歌理论观念与创作实践，从一个重要方面反映了清代中叶至道光、咸丰、同治、光绪及民国年间的诗坛风气，同样具

[①] 谭献《复堂日记》，石家庄：河北教育出版社，2001 年 1 月，第 242 页。
[②] 钱仲联主编《清诗纪事》（第十五册）道光朝卷，南京：江苏古籍出版社，1989 年 5 月，第 10662 页。

有昭示中国古典诗歌最后阶段变革倾向与发展趋势的价值。总之，江湜是中国古典诗歌发生重大变革、发生历史性转换时期的标志性诗人之一，他和他同时代的一批诗人一道，对中国古代诗歌的总结和近代诗歌的发展，都作出了独特而重要的贡献。

清代才媛红楼接受研究的思考

台湾中央大学中文系　王力坚

摘　要：与主流（男性）社会相比较，清代女性社会对于《红楼梦》的接受没有那么广泛/多元化，而是主要体现在题咏、绘画、戏曲、续书等四个方面，其中又以“题咏”为主要的表现方式。本文通过对相关史料进行勾沉梳爬，以厘析展现清代才媛在上述诸方面的红楼接受现象。目前学术界对清代才媛《红楼梦》接受研究，虽然已有初步的探涉，但有关探讨者或所涉范围有限，或在历史与文化上的深广度不足，或在诸种红楼接受现象之间的探讨缺乏必要的联系。因此，清代才媛红楼接受研究仍不乏突破、创新的方面与空间。本文就是探讨如何以“接受”（过程与方式）为聚焦，以文化/历史为考察场域，将红学研究与性别研究勾连起来。指出可望能由其间多重的互动对话关系（原著-接受-生活-社会-文化）整理出清代才媛对于《红楼梦》接受的全景式表现。

关键词：清代才媛　红楼梦　接受　题咏　绘画　戏曲　续书

一、引言

曹雪芹（？-1763）的《红楼梦》自面世以来，围绕着这部巨著所进行的种种研究探讨，形成了所谓的“红学”，并且因方向、形式的不同而形成不同的流派。依照出现的先后，红学的流派大致有题咏派、评点派、索隐派、考证派、文学批评派等。这种次序、或说是历时性的关系并非是绝对的，各个流派此起彼伏、此消彼长，往往在同一时期共同存在、相互影响。时至今日，这些流派都还有它的后继者，当然有主流、支流、潜流的区别。不过，这种流派的分梳也是相对的，而且往往着眼于形式，比如在题咏和评点之中就包含着考证派所依据的材料或文学欣赏与评论的内容。

近年来，有的学者尝试跳脱上述各种流派的约束，从另外一个角度进行探讨。这个角度就是“接受”。

“接受”（reception）、“接受美学”（aesthetics of reception）或“接受史”（the history of literary reception）的概念与方法，自上世纪八十年代初起便在包括大陆与台湾在内的中文学术界广泛流行。此概念虽然是舶来品，但中国古代却不乏相类的现象。张隆溪发表在《文艺研究》1983年第4期的《诗无达诂》便将“诗无达诂”与“接受美学”对等起来。事实上，钱钟书的《谈艺录》补订本（北京中华书局，1984）也就是将“诗无达诂”与“接受美学”互为阐释。因此，“接受”（包括“接受美学”或“接受史”——下同)的

概念与方法，很快就被运用于中国古代文学研究之中。其中不少著述即以“接受”为名[1]， 在红学界运用此类概念为名的著述[2]亦不为少见，当然，也有著述虽然未用此类概念却具有其实质意义，如胡邦炜的《红楼祭——20世纪中国一个奇特文化现象之破译》（四川人民出版社，1998）实质上就是一部关于《红楼梦》的“断代接受史”。而对清代才媛[3]对《红楼梦》的接受现象（以下简称“红楼接受”），也已有学者从不同角度进行探讨。[4]

与一般的学术研究相比较，“接受”研究的范围应更为多元宽泛。就接受主体的范畴而言，至少包括了“读者的接受”、 “批评家的接受”、 “作家的接受”；就表现形式而言，至少包括了品题、诠释、批评、（再）创作；就文本类型而言，包括了文学文本与非文学文本甚至非文字文本（后二者如绘画、戏曲、稗史、生活现状等）。

本文则是着意于探讨如何以“接受”（过程与方式）为聚焦，以文化/历史为考察场域，将红学研究与性别研究勾连起来。事实上，红楼接受几乎是与《红楼梦》面世同时进行；而清代才媛对《红楼梦》的接受亦是随之而来，并在清代才媛社会与文学创作中产生极大的影响。

---

[1] 如陈文忠《中国古典诗歌接受史研究》（合肥：安徽大学出版社，1998）、杨文雄《李白诗歌接受史》（台北：五南图书出版公司，2000）、 尚学锋、过常宝、郭英德《中国古典文学接受史》（济南：山东教育出版社，2000）、尚永亮《庄骚传播接受史综论》（北京：文化艺术出版社，2000）、蔡振念《杜诗唐宋接受史》（台北：五南图书出版公司，2002）、李剑锋《元前陶渊明接受史》（济南：齐鲁书社，2002）、杨金梅《接受史视野中的古典诗歌研究》（《浙江学刊》，2007 年第 3 期）、解国旺《接受美学与汉魏六朝文学研究略论》（《殷都学刊》，2007 年第 1 期）、钱志熙《论初唐诗人对元嘉体的接受及其诗史意义》（《中国文化研究》，2007 年第 2 期）、李祥林《明清女性接受视野中的〈牡丹亭〉》（《东南大学学报》，2007 年第 5 期）、张筱梅《论才女读者群对〈牡丹亭〉的接受》（《天府新论》，2007 年第 5 期）。

[2] 如刘宏彬《〈红楼梦〉接受美学论》（郑州：河南人民出版社，1992）、刘嘉伟《论子弟书对〈红楼梦〉命意的接受》（《四川戏剧》，2007 年第 5 期）、喻晓、闻钟《21 世纪红学新路径之一:〈红楼梦〉接受史研究》（《红楼梦学刊》，2000 年第 3 期）、 李根亮《试论脂砚斋对〈红楼梦〉的接受》（《菏泽学院学报》，2007 年第 1 期）、李根亮《试论清代续书作者对〈红楼梦〉的接受》（《湖北教育学院学报》，2006 年第 10 期）。

[3] 明清时期，人们将有才学、有修养并且有一定身份地位的女性（其实也包括一些侍妾、名妓等）称为“才女”、“闺秀”、“名媛”。这些称谓虽然颇为普遍，但“才女”之称，侧重于才学背景，“闺秀”、“名媛”之称，则侧重于有修养有身份背景；相比之下，“才媛”之谓似乎更能涵括二者合一（“才”加“媛”）的特征。事实上，明清人亦已使用“才媛”的概念。如明人锺惺在《名媛诗归》“隔汉江寄子安”条将唐代女诗人鱼玄机评誉为“才媛中之诗圣”；光绪初年，许瑶光组织重修的《嘉兴府志》，亦专设“才媛”一门；道咸年间的张孟缇更在其《赠沈才媛湘佩善宝》诗题中，径直将“才媛”称谓冠予闺中密友沈善宝。

[4] 可惜涉足此领域者毕竟不多，大略只有邓丹《新发现的吴兰征 12 首咏红诗》（《红楼梦学刊》2008 年第 1 期）、詹颂《论清代女性的〈红楼梦〉评论》（《红楼梦学刊》2006 年第六辑）、刘舒曼《应是〈红楼梦〉里人——清代闺阁对〈红楼梦〉的阅读》（《红楼梦学刊》2007 年第一辑）、吴艳玲《清后期女性文学创作题材与〈红楼梦〉的影响》（《红楼梦学刊》2006 年第五辑）、徐恭时《湘云犹是醉憨眠——记清代女画家徐湘雯〈红楼梦人物画〉》（《红楼梦研究集刊》第四辑 1980）、詹颂《女性的诠释与重构：太清〈红楼梦影〉论》（《红楼梦学刊》2006 年第一期）、张菊玲《中国第一位女小说家西林太清的〈红楼梦影〉》（《民族文学研究》1997 年第二期）、赵建忠《新发现的铁峰夫人续书〈红楼觉梦〉及张船山有关资料叙录》（《红楼梦学刊》1995 年第二辑）。

二、清代才媛红楼接受的表现

《红楼梦》这部旷古绝今的伟大作品，百年来受到无数读者的喜爱，其中清代主流（男性）社会对于《红楼梦》的接受，可体现在评点、索隐、专论、题咏、绘画、戏曲、续书等不同层面，其影响之深远，无人能出其右。与主流社会相比较，清代女性社会对于《红楼梦》的接受没有那么广泛/多元化，而是主要体现在题咏、绘画、戏曲、续书等四个方面，其中又以“题咏”为主要的表现方式。因此，我们对清代才媛的红楼接受研究，就应该从如下几个方面展开：

（一）题咏

所谓“题咏”，是中国文化史上一种特有的表达形式，大都以诗词歌赋的形式题诸名山大川、古画法帖、名园遗址、古刹名寺等；亦用以吟咏经典的文学作品，称为一种传统的鉴赏和批评形式。《红楼梦》面世后，对《红楼梦》的题咏就随之纷纷涌现。这些题咏之作，即反映出读者/批评者的思想意识与批评旨趣，从而亦能由此考察特定时期社会大众对《红楼梦》所持的态度和见解；另一方面，历来众多的题咏作品也是研究《红楼梦》接受史的重要资料。

《红楼梦》的题咏之多，亦是其它古典小说所望尘莫及。一粟编《红楼梦卷》（台北里仁书局，1981）所收录的乾隆末年至民国初年题咏之作就有七十余人，约上千首。如果把有关《红楼梦》的续书、戏曲、专书、诗词等等的卷首题词，以及追和《红楼梦》原作的诗词包括在内，其数字更可翻几倍。由此可见人们以谈红品红为雅韵的风气及盛况。

红楼题咏，几乎是伴随着《红楼梦》的面世而出现，题咏者上至达官贵人，下至三教九流，几乎包括了社会各阶级/阶层的人。男性红楼题咏著名者，有明义、周春、沈赤然、叶崇仑、唤明、沈谦、姜祺、潘得舆、邹弢、朱作霖等。他们的题咏之作，可以说是诗词形式的咏红专论。内容上也基本上是对某一情节或人物发议论抒感想。至于才媛红楼题咏者，则有范淑、熊琏、宋鸣琼、张问端、丁采芝、钱守璞、郑兰孙、吴藻、沈善宝、金逸、孙采芙、胡慧珠、胡瑞珠、赵智珠、孙荪意、汪淑娟、归真道人、张秀端、周绮、王猗琴、王素琴、莫惟贤、李嫕、扈斯哈里氏、胡寿萱、姜云裳、徐畹兰、刘玉华、徐意、王纫佩、吴兰征等，其所题咏、评论者，既有《红楼梦》的题旨，更有《红楼梦》中众多的人物（尤其是女性）形象，亦不乏关涉章法技巧乃至索隐考证的范畴。

清代才媛的红楼题咏并非孤立现象，而是有普遍化的表现，如钱塘才媛吴藻（1799-1862）及其闺友沈善宝（1808-1862）皆有题咏红楼之作，前者为词《乳燕飞　读红楼梦》：“欲补天何用。尽销魂、红楼深处，翠围香拥。騃女痴儿愁不醒，日日苦将情种。问谁个、是真情种？顽石有灵仙有恨，只蚕丝烛泪三生共。勾却了，太虚梦。　喁喁语向苍落空。似依依玉钗头上，桐花小凤。黄土茜纱成语谶，消得美人心痛。何处吊、蘼香故冢。花落花开人不见，哭春风有泪和花恸。花不语，泪如涌。”后者为诗《读〈红楼梦〉戏作》：“无端炼石

笑娲皇，引得痴人入梦乡。争羡春风眠芍药，谁怜秋雨病潇湘。缠绵独抱情千古，寂寞难消泪数行。不信红颜都薄命，惯留窠臼旧文章。”清代才媛的《红楼梦》题咏还往往是与家人、友人相配合而作。如张问端与次女丁采芝的唱和、郑兰孙为友人“画《红楼梦》歌伶”纨扇题咏、孙采芙与子女媳妇等家人的群体唱和等，都是连锁性反应的红楼题咏活动。又如常熟才媛周绮有《题红楼梦十首》，其夫王希廉为当时评点派代表人物之一，有《红楼梦评赞》四卷，周绮的红楼题咏，当与其夫的互动密切相关。而才媛的红楼题咏也会影响到男性世界，如仁和才媛孙荪意（字秀芬，号苕玉）的《题〈红楼梦传奇〉•贺新凉》，竟然传到日本，引发日本红学奠基人森槐南（1863-1911）的和作《贺新凉•读〈红楼梦〉用孙苕玉女史韵》。

因此，我们对清代才媛的红楼题咏，既要关注题咏者/作品/现象本身，也要注意其与他人/群体/现象的互动关系；既要关注才媛之间的互动，亦要注意才媛与男性之间的互动。通过才媛题咏的探析研究，可了解清代才媛对《红楼梦》的接受现象及其发展，亦可从中探究清代才媛围绕着《红楼梦》接受所发生的文学交游与创作，乃至在更为宽泛的场域，探究（边缘的）才媛与（主流的）文士的文学交游与创作。

与其它文艺形式（如绘画、戏曲）的结合，是清代才媛红楼题咏的一个重要特征，因此，在探讨红楼题咏时，既要注意其自身的特色、意义与价值，也要注意它与其它艺术形式结合所产生的特色、意义及价值。

（二）绘画

乾隆五十六年（1791）《红楼梦》程甲本面世后，以红楼人物为题材的绘画（包括绘刻——下同）就随之出现，并且历久不绝，成为红学（尤其是接受史）研究中极为重要的形象资料。这些绘画，以清代文人创作的《红楼梦》绘图/插图和民间年画形式为多。

乾隆末年的程甲本与程乙本已经配有较为粗糙的插图，稍后面世的几种评点本也多配有类似的插图，尤其是道光十二年（1832）刊出的王雪香评本《红楼梦》，更配有64幅插图。有清一代，红楼绘图最富盛名者，莫过改琦（1774-1829）与费丹旭（1801－1850）。二人皆以画仕女闻名，故并称“改费”。改琦所画红楼仕女，形象纤细俊秀，用笔轻柔流畅，创造了清后期仕女画的典型风貌。他绘制的《红楼梦图咏》木刻本，流传广泛，深得时人好评。费丹旭笔下的红楼仕女形象秀美，用线松秀，设色轻淡，别有一种风韵，其代表作为《十二金钗图》册，即为红楼梦十二金钗肖像画图。另外，王墀绘《增刻红楼梦图吟》、王钊绘《红楼梦写真》、蒋霞倩编绘《石华馆红楼花影印谱》等，皆是清代男性画家对于红楼绘画的创作。

尽管现今流传下的红楼绘画，多出自男性画家之手。但是仍有女性画家的创作留下，如海盐才媛徐宝篆（1810-1885），字湘君，号湘雯、武原女史，为名画家李修易（1811-1861）之妻。徐氏善绘仕女，衣褶发饰，精细绝伦。夫修易故后，仍致力于绘事，远近慕之。今存《红楼梦人物画》册页32幅，为红学界所看重。其受业女弟子黄钰亦曾摹改琦《红楼梦画册》十二幅，精妙无比。这些红楼人物画与其原作有很强的关连性，对原作起着画龙点睛的作用，通过画面增强故事的感染力；从另一方面看，红楼绘图又因蕴含着画家的独到见解而

具有其相对独立性。

上述所有《红楼梦》绘画，与《红楼梦》原著的文字相对，可视为是对《红楼梦》原著的接受者。它们既保留了对原著的忠实摹写，亦体现出对其情节、乃至题旨刻意改造之处。于是，其本身与原著构成了一种对话关系，表现出对原著种种的“误读”的痕迹。这些“误读”，既可能是使用“绘画”与“文字”两种不同媒介造成的，更有可能由于创作视角与立场的差异造成。事实上，也可视为是接受者对原著的一种“再诠释”。

此外，清代才媛对红楼绘画的题咏也颇为普遍，如沈善宝便曾作三首《题〈葬花图〉》“自怜消瘦不禁春，强起携锄病后身。燕子不来红满地，葬花人是散花人。”“千红万紫满园林，转瞬飘零感不禁。收拾残香归净土，惜花心较葬花深。”“嫣红姹紫惨成堆，自划香泥破绿苔。不是阿侬情太重，前生原共住瑶台。”通过这些诗作，亦可在文字/意象的层面“还原”红楼画的气韵风貌。

（三）戏曲

与《红楼梦》有关的戏曲包括根据《红楼梦》改编的传奇与杂剧。最早的一出红楼戏，当为乾隆五十七年（1792）仲振奎（1749-1811）的《葬花》。从此以降的二百余年，红楼戏可谓层出不穷。流风所及，清代才媛世界也深受影响。清代才媛在戏曲方面对《红楼梦》的接受，集中表现为如下几个方面：

（1）红楼戏的改编：新安才媛吴兰征（1776-1806）根据《红楼梦》改编为传奇戏《绛蘅秋》（嘉庆十一年丙寅抚秋楼刊本）。吴兰征对《红楼梦》情有独钟，曾作多首红楼题咏诗。其生前所作《绛蘅秋》有二十六出，《珠沉》、《瑛吊》乃其夫俞用济所续。俞用济、许兆桂、万荣恩先后为《绛蘅秋》作序。万序介绍此戏剧本产生的背景：“寒岁冬暮，遥帆兄（即俞用济）折柬相招，过柳塘书屋西轩，坐梅花树下，扫雪煮茗，谈论竟日，出《绛蘅秋》一册见示，曰：‘此予闺中人之近作，尚未告成，子其为细较之。’……予敬置几席，按拍恬吟。其中警幻示梦，宁荣追欢，玉镜含愁，银瓶写怨，情之一往而深，皆文之相引于无尽。”可见，吴兰征创作《绛蘅秋》主要是自抒情怀，写贾宝玉和林黛玉的爱情悲剧，突出了林黛玉的凄凉身世和不幸命运，并寄予深刻的理解与同情。

（2）对红楼戏的题咏：如前所述，清代才媛多有红楼题咏之作，其中某些作品所题咏的对象就是红楼戏。如沈善宝《观杂剧取其对偶者各成一绝　葬花》：“何处红楼问大观，名花原当美人看。埋香不接眠香梦，辜负春风芍药阑。”即是对红楼折子戏《葬花》的题咏，由此可见当时女性观看红楼戏的情形及其感受。此外，亦可参考、借鉴清代才媛对其他戏曲的题咏，如沈善宝的《观杂剧取其对偶者各成一绝》，即包括了观《扫花》、《折柳》、《闻铃》、《刺虎》、《拜月》、《题曲》、《偷诗》、《拷红》、《摔琴》等折子戏之题咏。另外，还有浦映绿、熊琏、吴宗爱观《牡丹亭》之题咏，陈芸、钱惠尊观《桃花扇》之题咏，潘素心、朱景素、杨蕴辉、吴尚熹观《长生殿》之题咏等等。通过这些题咏可探讨清代才媛的戏曲审美观念，并以此帮助我们进一步了解清代才媛对《红楼梦》戏曲的接受、理解与诠释。

（3）演员、舞台艺术与《红楼梦》的关系：随着《红楼梦》的广泛流行及深入人心，

人们便自觉或不自觉地将《红楼梦》中人物比拟演员。如蕊珠旧史《长安看花记》[①]屡屡将女性演员与《红楼梦》中的人物作比较，如："德林，字管霞。虽无晴雯之艳，而性格近之。极似怡红院中林家小红"；"所不当意者，往往如灌夫骂座，冷若冰雪，余尝戏呼为尤三姐"；"意态颇似紫菱洲中二木头，有敦厚之质，少活泼之趣"；"拟之《石头记》中人，极似寳琴，眉目肌理，意态言笑，无一不媚"；"余尝戏谓：'秋芙，此泼辣货。'南京所谓'辣子'，当年持门健妇王熙凤，是此品格"等等。这些描述，皆是以《红楼梦》中的女性人物来品评女性演员的演出，或论性情、或状样貌，将女性演员的舞台艺术与《红楼梦》的紧密连系，令人想见清代《红楼梦》实际演出之盛况，已带动社会颇为普遍的文艺风潮。这也可以视为清代女性的红楼接受在现实文化生活上特殊而具体的呈现。

（四）续书

目前红学界的主流意见，基本认同《红楼梦》后40回非曹雪芹原作而是续作。事实上，《红楼梦》问世后的二百年间所产生的续书数量惊人，尤以嘉庆初年至光绪二年（1796-1876）的十二种续书[②]最为引人瞩目。但我们也不得不承认，在清代才媛的小说创作普遍匮乏的背景下，才媛红楼续书更是少见。据有关史料记载，才媛所著的红楼续书只有四种：顾太清的《红楼梦影》、铁峰夫人的《红楼觉梦》、彭宝姑的《续红楼梦》、绮云女史的《三妇艳》。更为可惜的是，其中惟有顾太清的《红楼梦影》能存留至今。

顾太清（1799-1877）所著续书为《红楼梦影》（署名云槎外史），其好友沈善宝以西湖散人署名为之作序，其间有云："云槎外史以新编《红楼梦影》若干回见示，披读之下，不禁叹绝。……咸知绛珠有偿泪之愿，无终身之约，泪尽归仙，再难留恋人间；神瑛无木石之缘，有金石之订，理当涉世，以了应为之事。此《红楼梦》始终之大旨也。"或可与其诗《〈红楼梦〉戏作》所云"不信红颜都薄命，惯留窠臼旧文章"互为发明。沈善宝逝世后，顾太清作《哭湘佩三妹》诗五首，其二云："红楼幻境原无据，偶耳拈毫续几回。长序一篇承过誉，花笺频寄索书来。"诗后自注："余偶续《红楼梦》数回，名曰《红楼梦影》，湘佩为之序，不待脱稿即索看。尝责余性懒，戏谓曰:'姊年近七十,如不速成此书,恐不能成其功矣。'"可见《红楼梦》在二人友情之间所起到的重要作用。此外，沈善宝女弟子佛芸保的祖母恽珠，与《红楼梦》后四十回续书作者高鹗有文字之谊，曾作《戏和大观园菊社诗》等多首。

在《红楼梦影》中，顾太清以细腻的笔触写自己熟悉的上层社会的闺阁日常生活，一些易被男性续作者所忽略的家务琐事亦写得细致入微。值得注意的是，太清往往将自己诗歌作品直接采入小说，如第19回《梅花雪啜茗怀人，消寒诗食瓜夺彩》中诸闺秀写作的九首"消寒诗"全是太清自己的作品，见其《天游阁诗集》卷六，原题为《消寒九首与少如湘佩同作》。由此可见作者与沈善宝等闺友在现实生活中的文学交游、诗词唱和等，就是其红楼续书的重要题材。换言之，清代才媛的红楼续书，事实上便是她们自己的现实生活的写照；《红楼梦》

[①] 载《清代燕都梨园史料》上册，北京：中国戏剧出版杜，1991。

[②] 如逍遥子的《后红楼梦》、秦子忱的《续红楼梦》、陈少海的《红楼复梦》、海圃主人的《续红楼梦新编》、临鹤山人的《红楼圆梦》、沈懋德的《红楼梦补》、琅环山樵的《补红楼梦》、花月痴人的《红楼幻梦》、张曜孙的《续红楼梦稿》等。

中人物的生活方式已经渗透进清代才媛的日常生活中。

其余三部才媛的红楼续书虽然未能流传，但从有关史料记载，仍可看出《红楼梦》及其续书创作风气对清代才媛的深刻影响。

铁峰夫人的《红楼觉梦》可能是最早的才媛红楼续书。铁峰夫人，名武懿，号铁峰，钱塘人，归于同里陈嘉干。《红楼觉梦》大约成书于干嘉之际。有关《红楼觉梦》的资料来自《梅树君先生文集》。梅树君（1779-1844），字吟斋，号成栋，著述甚丰，为张问陶（1764-1814）入门弟子。张问陶的妹妹张问端曾与次女丁采芝就阅读红楼而唱和，由此可见当日红楼接受在才媛世界已成风气。从《梅树君先生文集》所收录《〈红楼觉梦〉弁词》看，《红楼觉梦》是一个大团圆的结局：“举凡前书中未了之缘、未竟之欢，一一为之归结，人人为之圆满，使孽海情天无恨不补。”

彭宝姑大约是清咸丰、同治年间的成都人。彭宝姑之名，见于孙桐生（1824-1908）所编《国朝全蜀诗钞》。该书卷六十二收录了彭宝姑的四首诗，诗前有她的小传，其间有云：“字月遗，成都人。平武教谕维植女。父母殁任所，女只身扶柩归里，守贞不字。着有《续红楼梦》等书。”明确地指出，她撰写了《红楼梦》的续书，书名就叫做《续红楼梦》。尽管彭宝姑的《续红楼梦》并没有流传下来。但这一史料，至少表明了清代才媛在《红楼梦》续书历史上的努力。

绮云女史，为清末民初江苏武进人董康（1867-1947）之妾。关于绮云女史《三妇艳》的资料见于董康《书舶庸谭》卷四：“（绮云）生平酷嗜《石头记》，先慈尝语之云：幼时见是书原本，林薛夭亡，荣宁衰替，宝玉糟糠之配，实维湘云，此回目中所以有‘因麒麟伏白首双星’也。绮云欲本此意，改窜最后数十回名《三妇艳》，以补其憾，惜削稿未就也。”由此可知，绮云是因董康母的记忆而欲以林黛玉、薛宝钗、史湘云为中心将《红楼梦》后数十回演义为《三妇艳》。亦可惜是未能完稿。

清代才媛的红楼续书尽管不多，成功流传者也仅有一部，但由于小说文类的包容性强、信息量大、涉猎面广，通过这些才媛续书的创作，可以从较广泛的范围及较多元的途径了解清代才媛与《红楼梦》之间更为繁复多样的关系。而且，围绕着这些才媛的红楼续书的创作过程及其反应，亦可以从不同角度探视《红楼梦》对清代才媛生活及人生所产生的深刻影响。

三、清代才媛红楼接受研究的意义及方法

如前所述，目前学术界在对清代才媛与《红楼梦》关系的议题——尤其是在接受研究这一领域，虽然已有初步的探涉，但探讨者委实不多。现有的清代才媛红楼接受研究，固然可起到补苴罅漏的作用，但仍处于起步阶段，有关探讨者或所涉范围有限，或在历史与文化上的深广度不足，或在诸种红楼接受现象之间的探讨缺乏必要的联系，要之，对清代才媛与《红楼梦》之间的关系——尤其是在接受史这一领域，尚缺乏较为全面、深入而有系统的探讨。

清代才媛红楼接受研究应较为全面且有系统地探讨与论述清代才媛在题咏、绘画、戏曲、

续书诸方面对《红楼梦》的接受与诠释。尤其是争取在历史的纵向发展/演进与时代/社会的横向指涉/影响两个面向，探析清代才媛上述表现在整个《红楼梦》接受史上的历史定位与文学/文化价值。尤其值得强调的是，我们可通过对清代才媛红楼接受现象及其过程的研究，可进一步掌握清代中后期才媛的生活、交游与创作的文化生态，为有关清代历史、社会、家庭、教育、伦理、性别不同方面，进行更为深入的文化诠释；并且能由其间多重的互动对话关系（原著-接受-生活-社会-文化）整理出清代才媛对于《红楼梦》接受的全景式表现。

清代才媛红楼接受研究的意义至少可体现为如下几个方面：

首先，清代才媛对于《红楼梦》的接受，事实上是在动态发展的历史时空场域下所进行的社会文化诠释与再创作。也就是说，清代才媛红楼接受的题咏、绘画、戏曲、续书等四个方面，不仅是清代女性对于《红楼梦》接受的文本体现，还更是再造了一个具有性别意涵而又丰富多彩且复杂多样的历史/社会/文化语境。从其与外部的联系看，清代才媛的红楼接受与主流（男性）社会的红楼接受密切相关，无论是理解、诠释、批评、乃至再度创作，皆可在不同程度上与主流（男性）社会的红楼接受形成对话互动关系。从其内部相互关联性看，清代才媛的红楼接受诸多方面的表现，亦形成各具相对独立性却也具有密切内在联系的势态。因此，清代才媛红楼接受的研究对象应置于较为宽泛的文化背景之下，与文学艺术、地域/地缘、家庭/家族、妇女教育、社会风俗等诸多方面联系，进行诸类文本互动交集的探讨。

其次，清代才媛社会文化与《红楼梦》脉络、谱系之研究。二者关连性之密切，若能互相参照，有助于还原当时的才媛社会风貌及其间所展现的女性意识。此外，清代才媛有关红楼题咏、绘画、戏曲、续书等，不仅体现红楼接受的文学/学术意义，还更体现了当下现实的社会文化意义。换言之，清代才媛的红楼接受应广泛影响/参与了当时才媛社会文化各方面的建构、发展与变化。若从接受/接受史/接受美学的角度切入，相信能发掘出清代才媛社会文化更深层的内涵、价值及意义。

再次，与前代才媛相比较，清代中晚期的才媛有较大的空间获得教育及发展的机会，她们大都多愁善感而又才华洋溢、知书达理而又见多识广、谨守闺阁礼仪而又善于交游结友、敢于追求自我理想而又不忘社会/家庭职责、珍惜姐妹情谊而又执着闺阁风范，体现为既具有时代色彩，也秉持传统内涵的“新一代”女性。因此，清代才媛对《红楼梦》的接受基本上能做到主体性与原著文本交融为一，以自己的主观理解/体验与原著文本的客观存在形成一种互动的对话关系。我们必须对此现象给予重视，并进一步探析男女性别的不同对《红楼梦》产生不同的关注、理解与接受，而才媛红楼接受在女性本位上对《红楼梦》女性书写同构型发展的优势，亦必将会得到更为深入且深刻的认识与分析。

还有，通过对清代才媛社会与《红楼梦》影响之间的关系作出较为全面的研究探讨，能让世人更清晰地了解清代才媛社会的文化与文学的意义与价值。并且，藉由清代才媛红楼接受的不同专题研究，能在更广阔的时空场域，了解及掌握清代中后期才媛的生活、交游与创作的文化生态，并进而为有关清代历史、社会、家庭、教育、伦理、性别等研究，尤其是为清代才媛文学研究提供更为系统有序的参考文本。

最后，我们也必须注意到，清中晚期经历了两次鸦片战争外患、太平天国内乱乃至辛亥革命，以及思想文化上西风东渐的过程，是中国历史由传统社会向近代社会转型的关键时期。这时期的才媛文化及文学发展进程也经受这一时代转型的深刻影响，在才媛生活、交游活动、作品内容、抒情方式、表现手法、艺术风貌等诸多方面体现出令人瞩目的发展变化。因此，我们应更多注意从动态及多面的视角去认识、诠释清代才媛红楼接受过程中的时代变迁与发展，尤其要注意时代-《红楼梦》-才媛（读者+批评者+再度创作者）三者的循环互动关系。

另外，还有必要尝试利用如下现代学界通行的理论方法，对清代才媛红楼接受现象进行新的诠释、解读及研究：

（一）“跨文化”研究

清代才媛红楼接受研究牵涉到文学、艺术（包括戏曲与绘画）、历史、社会、经济、宗族、家庭、教育、伦理、宗教、地理、风俗、性别等女性文化生态的诸多方面领域，因此，清代才媛红楼接受研究既要以文学为本位，亦必须/必然采取“跨文化”的研究方法——跨越上述诸多学科界线而体现为多维视野的研究态势。具体来说，在清代才媛红楼接受研究中，必须综合运用通行于各学科的文本解读分析、版本比对勘校、史料考据求证等传统方式，将有关文献→文本→文化汇通起来进行。换言之，在更为宽泛的研究场域中，把社会、历史、文化等围绕著作者-读者-批评者-再度创作者之种种问题纳入探讨研究范围。

（二）接受理论

该理论在前文已有较为充分的阐述，在此再作进一步的补充。根据接受理论，了解文学作品的生命体现在不同时代读者对其意义的重新诠释和对话上，作品渴求读者阅读，意即作品之所以成为作品，而且作为一部作品一直存在下去，其原因在于作品要求诠释，需要在多义中解读。因此，若要超越既定之刻板印象，应尽量透过多方面角度诠释文本及其现象。在这个意义上，众多清代才媛对《红楼梦》的接受表现显得弥足珍贵，更有研究价值。结合清代才媛红楼接受研究考虑，必须要重视由接受理论所归纳出的三个重要概念/层面：1，文学作品必须经过读者的阅读才能获得价值，文学作品需要有读者、要被阅读、要被接受，因此读者-阅读方式-阅读过程是极为重要的因素；2，在接受/接受史领域，读者=批评者=再度创作者，他们与原文本形成密切相关的多重对话关系；3，作为接受史的研究，更应该注意到这么一个过程及其结果：由对原文本（《红楼梦》）的接受到新文本（题咏、绘画、戏曲、续书等）的再创作；同时也要注意这个过程与结果在（才媛）社会与（接受）历史中所产生的意义。

（三）诠释学

诠释学认为，历史是过去、现在和将来之间一种活的对话，诠释关系到三种“意图”，即“文本意图”、 “作者意图”和“读者意图”。诠释学在清代才媛红楼接受研究的应用，尤其要注意“诠释循环”的理论运用：本文与诠释者之间问题意识的循环性，诠释者的主体性与原著文本交融为一，在问题意识上与原著本文有往有返，互为终始，形成一种（或多种）对话关系。清代才媛对红楼的理解、诠释，总带着自己特定的历史时代色彩，她们总是会自

觉或不自觉地秉承着当时的社会观念和文学观念去理解、诠释《红楼梦》。所以，不同历史环境中的才媛对《红楼梦》的诠释不尽相同，其接受的表现与结果亦不尽相同。这也就是所谓的“视域交融”——历史的视域与诠释者的视域交融，前者融入后者，后者置入前者。这事实上也就是一种体现着互动关系的文本接受现象。

（四）性别理论

女性/性别研究在当代人文社会科学中已经成为重要的研究领域，无论是研究主题或是研究方法，都有重要的发展及运用。若要对清代才媛女性意识有更深入探讨，势必应探讨性别研究与清代才媛社会实际交融的情形，以及考察性别意识在不同文学领域中的体现经验。因此清代才媛红楼接受的专题研究若能从性别认知、女性意识等涉及性别理论的课题入手，将能更为着意探析男女性别的不同对《红楼梦》产生不同的关注、理解与接受，而才媛红楼接受在女性本位上对《红楼梦》女性书写同构型发展的优势，亦必将会得到更为深入且深刻的认识与分析；并对探索性别文化在文学/历史中的演变与影响有极大帮助，进而藉此深究清代女性独特的闺阁生活，及其背后更为深层复杂的文化生态意涵。

（五）互文性批评

以结构与解构主义的观点看，没有一个文本是初始的，独创的，任何文本都依赖于先前存在的文本和释义规范，都是对其他文本之吸收和转化。古往今来的无数文本的文本互涉现象，总是有显性或隐性的不同。《红楼梦》及其接受史中所呈现种种文本，无疑就体现着相当明显的文本互涉现象。换言之，《红楼梦》及其相关的接受与诠释性的文本同一切文本一样，都存在着文本与前文本、乃至与非文学文本等各自不同的互文关系。如《红楼梦》与各种续书、红楼戏、题咏诗词、绘本画图，以及跟《红楼梦》有关的绘画与题咏、戏曲与绘画、小说与插图，乃至文学艺术与现实生活，如此等等。因此，互文性批评亦应是清代才媛红楼接受所要藉助的重要方法之一。

四、结　语

由上可见，红学虽然早已为显学，清代才媛的红学接受研究却长期以来未得到应有的重视，尤其是对清代才媛接受的研究，尚缺乏较为全面、深入而有系统的探讨。关于清代才媛对《红楼梦》接受的历史、时代乃至性别的深层意涵，仍有进一步发掘的空间。而清代才媛对《红楼梦》的接受在整个“红学”研究史中的定位，亦尚未能给予明确阐述。就目前整个学术界而言，清代才媛对《红楼梦》接受的研究仍处于边缘处境，亦得不到更为热烈的关注，着实可惜。这些缺憾，无疑也就为我们留下了在这个领域继续发掘、探讨的广阔空间。具体而言，我们可以更为全面且有系统地探讨与论述清代才媛在题咏、绘画、戏曲、续书诸方面对《红楼梦》的接受。尤其是能在历史的纵向发展/演进与时代/社会的横向指涉/影响两个面向，探析清代才媛上述表现在整个《红楼梦》接受史上的历史定位与文学/文化价值。并通过对清代才媛《红楼梦》接受的研究，进一步掌握清代中后期才媛的生活、交游与创作的社

会文化生态，并对有关清代历史、社会、家庭、教育、伦理、性别等不同方面，进行更为深入的文化诠释。

今古文之争与东汉经学的新变

中山大学中文系 黄敬愚

一 改制更化与修身立德——两汉经学之异

顾炎武认为西汉士人支持王莽是“大义未明”的表现。其实他是忽略了两汉经学的差异。西汉一朝基本是今文经学一统天下。汉廷名为尊儒，实则尚法，因为对汉廷政策的不满，今文经学在政治上以提倡改制为特点。东汉政府倡德教，重用儒生，加之古文经学的影响，因此经学以修身立德为特点。两汉士人面对王朝禅代的不同态度，正是这种差异的体现。

公羊家讲天命，认为君主受天命而王，代天立德，受命之君在即位之初，首先要“改正朔，易服色，制礼乐，一统于天下”，以应天命。儒生在西汉建国之初就一再呼吁汉廷建明堂、立太学、改历数、易服色、行封禅、兴礼乐，总之呢是要改制更始。而武、宣之世一直奉行霸王道相杂的路线，汉武帝所为如盐铁、均输等多与儒家理想不合。在用人方面，汉廷儒生、文吏并用，儒生在朝廷官员中所占的比例并不很大。与此同时随着官私学规模的扩大，儒生人数激增，名儒弟子动辄数百上千人，如眭孟“弟子百余人”，[①]赣遂“教授数百人”[②]等，又《汉书》卷八十八《儒林列传》载：

> 昭帝时举贤良文学，增博士弟子员满百人，宣帝末增倍之。元帝好儒，能通一经者皆复。数年，以用度不足，更为设员千人，郡国置《五经》百石卒史。成帝末，或言孔子布衣养徒三千人，今天子太学弟子少，于是增弟子员三千人。岁余，复如故。

虽然元成之后，儒生在官吏中的比例有所上升，但多数儒生仍仕进无门，这当然使儒生把矛头指向现行政策。因此，元、成以后改制呼声日高，更有甚者干脆抬出更受命的理论，说汉为尧后有传国之运，要求汉帝禅位贤人，重新来过。

第一个提出这种主张的是传公羊学的眭孟。他于孝昭帝元凤三年（前 73 年），根据当时一些灾异推《春秋》之意，以为“此当有从匹夫为天子者”。又说：“先师董仲舒有言，……汉家尧后，有传国之运。汉帝宜谁差天下，求索贤人，禮以帝位，而退自封百里，如殷周二王后，以承顺天命。”[③]宣帝时盖宽饶以五帝三王之事“意欲求禅”，[④]元帝时翼奉不敢言汉帝禅位，提出了一个温和的建议，“迁都正本”，“与天下更始”，[⑤]成帝时谷永劝帝纳贱民妇生子以承“贱人当起”的“王道微绝”之运，[⑥]齐人甘忠可提出“汉家逢天地之大终，当更受

---

① 《汉书》卷八十八《儒林传·严彭祖传》，页 3616。
② 《汉书》卷八十三《朱博传》，页 3400。
③ 《汉书》卷七十五《眭弘传》，页 3154。
④ 《汉书》卷七十七《盖宽饶传》，页 3274。
⑤ 《汉书》卷七十五《奉翼传》，页 3176，3177。
⑥ 《汉书》卷八十五《谷永传》，页 3452。

命于天”，[1]哀帝初立，甘忠可的弟子夏贺良通过解光、李寻言更受命之事，哀帝因久疾，遂从贺良等议。诏制丞相御史：“以建平二年为太初元年，号曰陈圣刘太平皇帝”。当时认为陈为舜后，而刘为尧后，“陈圣刘太平皇帝”的称号即表示尧后禅位舜后的意思。但此次改历后，仍有“无盐危山土自起覆草”、“瓠山石转立”等异象，[2]哀帝差点禅位于幸臣董贤，以示更受命。

在此起彼伏的更受命呼声中，元帝、成帝也采取了一些措施以顺应儒生的要求，而改制至王莽达到高潮。[3]王莽得到儒生的支持不是偶然的。他虽属外戚，但他“折节为恭俭。受《礼经》，师事沛郡陈参，勤身博学，被服如儒生。事母及寡嫂，养孤兄子，行甚敕备”。[4]王莽通经且行敕使他得到儒生的认同，儒生将改制的希望寄托在王莽身上。不过需要指出的是儒生呼吁改制多出于希望拓宽仕进之途的功利之心。

改制更化的呼声贯穿着西汉历史的始终，因为在霸王道相杂的政治路线下，儒家虽然在名义上受到尊敬，儒生也得到任用，但事实上，汉廷走的主要还是法家化的路线，重用的是文吏化的儒生，儒家德教的理想并没有真正实现，直至王莽的出现。在这样一种背景下，西汉经学便向注重改制更化，拨乱反正之道方向发展，而西汉儒生对王莽的支持与经学的这个特点有很大关系。

到了东汉，东汉政府在开国之初便确立了德治的政策。光武帝本人出身儒生，早年到长安受《尚书》，略通大义，立国之后又“数引公卿、郎、将讲论经理”，“未及下车，而先访儒雅”，[5]“退功臣而进文吏”，[6]表章名节，对王莽时不仕之士加以褒奖提拔，所用之儒生多是通经行义的节义之士。如光武帝功臣邓禹“年十三，能诵《诗》，受业长安”，“内文明，笃行淳备，事母至孝”，“有子十三人，各使守一艺。修整闺门，教养子孙，皆可以为后世法”；[7]寇恂“经明行修，名重朝廷，所得秩奉，厚施朋友、故人及从吏士”。[8]又如，南阳卓茂与同县孔休、陈留蔡勋、安众刘宣、楚国龚胜、上党鲍宣，不仕王莽，名重当时。光武即位后，“先访求茂”，下诏表彰卓茂“束身自修，执节淳固”，并以他为太傅，封褒德侯，又“求休、勋子孙，赐谷以旌显之”，“以宣袭封安众侯。擢龚胜子赐为上谷太守”。[9]这与西汉刘邦溲溺儒冠，开国功能多无赖的局面很不一样。[10]光武帝奖励名节的做法为东汉后世帝王所尊奉。

东汉政府在政策上奖励名节的导向成为外部的激励机制，使经学由注重通经致用、拨乱反正向注重个人道德修养方向转化。

> 故学以治性，虑以变情，故玉不琢不成器，人不学不知义。[11]

---

[1] 《汉书》卷七十五《李寻传》，页 3192。
[2] 《汉书》卷八十《宣元六王传·东平思王刘宇传》，页 3325。
[3] 陈苏镇《汉代政治与〈春秋〉学》，页 315—396。
[4] 《汉书》卷九十九《王莽传》，页 4039。
[5] 《后汉书》卷七十九上《儒林传上·序》，页 2545。
[6] 《后汉书》卷一下《光武帝纪下》，页 85。
[7] 《后汉书》卷十六《邓禹传》，页 599，605。
[8] 《后汉书》卷十六《寇恂传》，页 626。
[9] 《后汉书》卷二十五《卓茂传》，页 872。
[10] [清]赵翼著 王树民校证《廿二史札记校证》卷四，《东汉功臣多近儒》条，页 90—91。
[11] 《白虎通疏证》卷六《辟雍》，页 254。

礼之为言履也，可履践而行也。[①]

《白虎通》视学为治性变情之途，将经学与个人身心修养联系起来，而礼仪也被视为个人行为规范的准则。东汉官方对经学的态度显然与西汉实用主义的态度不同。东汉士人也普遍把治当作是个人立德成圣的途径。

昔之君子成德立行，身没而名不朽，其故何哉？学也。学也者，所以疏神达思，怡情理性，圣人之上务也。……故学者求习道也。[②]

天地之所贵者，人也。圣人之所尚者，义也。德义之所成者，智也。明智之所求者，学问也。[③]

徐干认为成德的途径是立行，是习道，王符则强调智的作用，有智才能明德成义。虽然徐干、王符都是东汉末年之人，但治学以修身行义为目的的这种倾向在西汉末年便已初露端倪。

杨雄在《法言》卷一《学行》中说：

学，行之，上也；言之，次也；教人，又其次也；咸无焉，为众人。

学者所以修性也，视、听、言、貌、思，性所有也。学则正，否则邪。

学者，所以求为君子也。

大人之学也，为道；小人之学也，为利。[④]

杨雄把学问当成一种道德实践，致力学问是为了修养德性，为了让自己成为君子。在杨雄这里学问呈现出一种非功利性。而杨雄这种道德化倾向，是受了孔孟的影响。

杨雄认为孔子乃得道统之正，孔子以后的诸子已乖离于道，他说："天之道不在仲尼乎"（《法言·学行》），"降周迄孔成于王道，然后诞章乖离"（《法言·吾子》）。要得王道之正，只有遵循孔子的学说，以之为标准来定诸子之是非。

向墙之户，不可胜入矣。曰："恶由入？"曰："孔氏。孔氏者，户也。"曰："子户乎？"曰："户哉！户哉！吾独有不户者矣。"……或曰："人各是其所是，而非其所非，将谁使正之？"曰："万物纷错，则悬诸天，众言淆乱则折诸圣。"或曰："恶睹乎圣而折诸？"曰："在则人，亡则书，其统一也。"[⑤]

除孔子外，杨雄还十分推崇孟子，他"窃自比于孟子"，[⑥]甚至把孟子抬高到与孔子并列的地步。他说："诸子者，以其知异于孔子者也。孟子异乎？不异。"[⑦]他认为诸子皆异于孔子，而孟子不异。因为孟子对于道德"非苟知之，亦允蹈之。"对于孔子之精义，扬雄认为孟子不仅知其要奥，而且能够身体力行，因此他认为孟子是孔子思想的真正传人。从《论语》的材料看，孔子确实是将学与行紧密联系在一起的。主张先行后学，学是为了行。

子曰："弟子入则孝，出则悌，谨而信，泛爱众而亲仁。行有余力，则以学文。"[⑧]

---

① 《白虎通疏证》卷三《礼乐》，页 93。
② ［东汉］徐干著 徐湘霖校注《中论校注·治学》，成都：巴蜀书社，2000，页 1，6。
③ ［汉］王符著［清］汪继培笺，彭铎校正《潜夫论笺校正》卷一《赞学》，北京：中华书局，1985，页 1。
④ ［汉］杨雄撰 汪荣宝注《法言义疏》，北京：中华书局，1987，页 5，16，27，31。
⑤《法言义疏·吾子》，页 68，82。
⑥《法言义疏·吾子》，页 81。
⑦《法言义疏·君子》，页 498。
⑧《论语集释（第一册)》卷一《学而》，页 27。

子曰："君子欲讷于言而敏于行。"[①]

子以四教：文、行、忠、信。[②]

子曰："古之学者为己，今之学者为人"。[③]

子张问仁于孔子，孔子曰："能行五者，于天下为仁矣。"请问之，曰："恭、宽、信、敏、惠"。[④]

在孔子那里，道德不仅是概念上的，更是一种行为实践。思孟学派之五行，实是指五种道德行为，而不只如一般所理解的五种道德观念。

《法言》一书在东汉有很大影响，《汉书》卷八十七《杨雄传下》曰："自雄之没至今四十余年，其《法言》大行"。[⑤]杨雄卒于天凤五年（18 年），下行四十余年，则《法言》的流行开始于东汉第二代皇帝汉明帝永平年间。

《法言》为什么会在永平年间大行于世呢？这与古文经学的兴起与今古文经学的争论有关。杨雄通古文，曾校书天禄阁，刘棻尝从他学作奇字，并且他"少而好学，不为章句，训诂通而已，博览无所不见"，[⑥]因此杨雄之学当属古学。古学在西汉势力较微，而入东汉之后得到较大发展，渐成与今文经学抗衡之势。

东汉今古文经的第一次论战发生在光武帝建武四年（28 年）。当时尚书令韩歆上疏，欲为《费氏易》、《左氏春秋》立博士，遭到了以博士范升为代表的今文经学家的强烈反对。陈元与范升论难交锋达十余次。光武帝力排众议，以李封为博士立《左传》于学官，但很快李封便去世了。由于反对的声音过于强大，光武帝便没有再立《左氏》博士。虽然古文经学没有立于学官，但古文经学的影响扩大了。在当时，很多古文经学的学者都在汉廷任职。如桓谭、尹敏、陈元、郑兴、杜林、卫宏等。而桓谭对杨雄是很推崇的，他说："今扬子之书文义至深，而论不诡于圣人，若使遭遇时君，更阅贤知，为所称善，则必度越诸子矣。"[⑦]桓谭认为杨雄的观点是合于圣人之说的。

明帝褒崇儒学，广延名儒，永平元年（58 年）他令东平王苍等定礼仪制度，九年又为四姓小侯开立学校置五经师。明帝时期，古文经学进一步发展，永平年间，贾逵完成了《左氏传解诂》和《国语解诂》。在古文经学兴起的背景下加上桓谭等人的推介，杨雄受到注意是很自然的。

另一方面，今古文之争的一个重要内容，就是争谁是正统。六经之学出自孔子，因此在今古文的论辩中，双方都竭力证明自己学统的纯正，得的是孔子真传，而对方则出身可疑，殊不可信。这在《公羊》与《左传》的优劣之争上表现得十分明显。刘歆"以为左丘明好恶与圣人同，亲见夫子，而公羊、谷梁在七十子后，传闻之与亲见之，其详略不同"，[⑧]按照刘

[①]《论语集释（第一册)》卷八《里仁》，页 278。
[②]《论语集释（第二册)》卷十四《述而》，页 486。
[③]《论语集释（第三册)》卷二十九《宪问》，页 1004。
[④]《论语集释（第四册)》卷三十九《阳货》，页 1199。
[⑤] 页 3585。
[⑥]《汉书》卷八十七上《杨雄传上》，页 3514。
[⑦]《汉书》卷八十七下《杨雄传下》，页 3581。
[⑧]《汉书》卷三十六《楚元王刘交传附刘歆传》，页 1967。

歆的说法，《左传》得的是孔子亲传，而今文二传，则出于传闻，不大靠得住。他在《移太常博士书》中指斥今文经学“信口说而背传记，是末师而非往古。”[①]陈元在与范升的论难中所持的观点与刘歆完全一致。他认为《左传》优于今文二传的地方在于“丘明至贤，亲受孔子，而《公羊》、《谷梁》传闻于后世”，指斥今文经学家“沈溺所习，玩守旧闻，固执虚言传受之辞，以非亲见实事之道”。[②]而今文经学家范升则攻击道：“《左氏》不祖孔子，而出于丘明，师徒相传，又无其人”，范升认为《左传》非是孔子之学，而又没有明确的传承体系，其真实性值得怀疑。今古文经学正统之争，使重返先秦，厘清学统成为必要。

而杨雄的《法言》以孔子为王道之正，以孟子为继圣之贤，可以说是最早的清理学统的著作。他的《法言》是象《论语》而作，其目的正在于摈除异说，澄清圣人之道，因为他以为“诸子各以其知舛驰，大氐诋訾圣人，即为怪迂，析辩诡辞，以挠世事，虽小辩，终破大道而或众，使溺于所闻而不自知其非也。及太史公记六国，历楚汉，讫麟止，不与圣人同，是非颇谬于经”。[③]《法言》的盛行反映了在今古文经学相争的背景下，东汉经学向孔孟思想回归的趋势。

1．汉魏的《论语》学

《论语》在汉代属于经学入门的必修基础课，受经不受经者皆诵习之，其传习原本就广于五经。王国维曰：“汉人受书次第，首小学，次《孝经》、《论语》，次一经”，[④]赵岐在《孟子题辞》中说：“论语者，五经之錧辖，六艺之喉衿也”，[⑤]也是将《论语》作为通经的入门书来看待的。

汉代《论语》主要有古、齐、鲁三家之学，《汉书·艺文志》载：“《论语》：《古》二十一篇。出孔子壁中，两《子张》。《齐》二十二篇。多《问王》、《知道》。《鲁》二十篇”。[⑥]西汉传《鲁论》的有龚奋、夏侯胜、韦贤、韦玄成、鲁扶卿、夏侯建、萧望之、张禹等，传《齐论》的有王吉、宋畸、王卿、贡禹、五鹿充宗、庸生等。《古论》在民间传习。成帝时，张禹以《鲁论》家说为基础，糅合《齐论》家说作成章句，世称《张侯论》。《张侯论》盛行之后，《齐论》便渐渐衰微了。东汉《论语》章句有包氏、周氏，二家皆出自《张侯论》。

东汉注《论语》者有马融、郑玄二家。郑玄注本取《鲁》之篇章，以《古》校《鲁》，[⑦]遂为汉代《论语》定本。此外，郑玄还著有《论语释义注》、《〈论语〉孔子弟子目录注》等。《论语》在汉代广为传习，使孔子的思想为世人所熟悉。当然在相当长的时间内，孔子的思想是与汉代经学家的思想混杂在一起的。但是随着对谶纬神学批判的深入及经学的衰落，孔子的思想逐渐从汉代经学思想中剥离出来，显现出它本来的面目。

有意思的是，曹魏之时，经学中衰，《论语》的传习并没有因经学的衰落而受到影响。相反，注《论语》之风更甚，“魏司空陈群、太常王肃、博士周生烈，皆为义说。吏部尚书

[①] 同上，页 1969。
[②]《后汉书》卷三十六《陈元传》，页 1230。
[③]《汉书》卷八十七下《杨雄传下》，页 3580。
[④] 王国维《汉魏博士考》，《观堂集林》卷四《艺林四》，石家庄：河北教育出版社，2001，页 106—109。
[⑤]《孟子正义》，页 14。
[⑥] 页 1716。
[⑦] 王国维《书〈论语郑氏注〉残卷后》，《观堂集林》卷四《艺林四》，页 100—103。

何晏，又为集解。”[①]在经学衰微的时代，《论语》却受到重视，还出现了批注《论语》的集大成之作《论语集解》，这说明东汉以来向孔孟思想回归的倾向，到了曹魏以后得到延续甚至有所加强。

又以《孔子家语》为例。今本《孔子家语》是由王肃注的。[②]王肃每利用此书来反驳郑玄，而郑玄的弟子马昭则说“《家语》王肃所增加，非郑所见”[③]，“《家语》之言，固所未信”，[④]此甚值得注意。王肃在序言中称《家语》得自孔子第二十二世孙孔猛。《家语·孔安国序》曰：“《孔子家语》者皆当时公卿士大夫及七十二弟子之所谘访交相对问言语者。既而诸弟子各自记其所问焉，与《论语》、《孝经》并时。弟子取其正实而切事者，别出为《论语》，其余则都集录名之曰《孔子家语》。凡所论辨流判较归实自夫子本旨也，属文下辞往往颇有浮说，烦而不要者，亦犹七十二子各共叙述首尾加之润色，其材或有优劣，故使之然也。”《家语》真伪暂且不论，然王肃称此书出自孔家及后序中对《家语》一书来历的交待，都是为了说明此书“所论辨流判较归实自夫子本旨也”。《家语》既得“夫子本旨”，王肃在论难中引《家语》当然就有了十足的权威性，而郑玄弟子为了反驳王肃，干脆来个釜底抽薪，不承认《家语》的真实性。这个现象显示在经学的论难中，孔子的本意占有十分重要的地位，这正说明汉末以降，经学向孔孟思想回归的倾向。

2．东汉的《孟子》研究

《孟子》跟《春秋》有很大关系。孔子作《春秋》是《孟子》的一大发明，在此之前是没有孔子作《春秋》这个说法的。

> 世衰道微，邪说暴行有作，臣弑其君者有之，子弑其父者有之，孔子惧，作《春秋》。《春秋》天子之事也。是故孔子曰：“知我其惟《春秋》乎？罪我者，其惟《春秋》乎？……孔子成《春秋》而乱臣贼子惧。[⑤]
>
> 王者之迹熄，而《诗》亡，《诗》亡然后《春秋》作。晋之《乘》，楚之《梼杌》，鲁之《春秋》一也。其事则齐桓、晋文，其文则史。孔子曰：“其义则丘窃取之矣。”[⑥]

《公羊传》曰：“君子曷为《春秋》？拨乱世，反诸正，莫近乎《春秋》”，公羊家的观点应该说是由《孟子》发展而来的。[⑦]由于《孟子》同《春秋》的关系，我们看到在今古文经学对立的同时，研究《孟子》的学者增多。并且古文经学也与《孟子》有关系，河间献王得到古文本《孟子》，因此在东汉治《孟子》的人中，今古文经学家都有，而以古文家为多。

王充虽然作《问孔》、《刺孟》，但其实他对孔孟都是十分推崇的。他认为经书是孔子手

[①]《隋书》卷三十二《经籍志》，页 939。

[②]《孔子家语》过去认为是王肃伪撰的，定县八角廊汉墓《儒家者言》和阜阳双古堆一号汉墓木牍与竹简的出土，使学者们对《孔子家语》的成书有了新的认识。有关讨论参见胡平生《阜阳双古堆汉简与〈孔子家语〉》，《国学研究》第七卷，北京：北京大学出版社，2000，页 515—545；李学勤《竹简〈家语〉与汉魏孔氏家学》，《简帛佚籍与学术史》，南昌：江西教育出版社，2001，页 380—387。

[③]《礼记注疏》卷三十八《乐记》孔颖达正义引。

[④] 语见《通典》卷九十一《大功成人九月》，页 2496。

[⑤] [清]焦循撰 沈文倬点校：《孟子正义》（十三经清人注疏），北京：中华书局，1987，卷十三《滕文公下》，页 452，459。。

[⑥]《孟子正义》卷十六《离娄下》，页 574。

[⑦] 陈桐生《论孟子对西汉今文经学的特殊贡献》，《孔子研究》，2001 年第 2 期，页 56—63。

定的，孔子制作《春秋》是为汉立法，是素王之业，他说:“孔子，周世多力之人也，作《春秋》，删五经，秘书微文，无所不定”，[①] “《春秋》，汉之经，孔子制作，垂遗于汉”，[②] “孔子作《春秋》，以示王意。然则孔子之《春秋》，素王之业也”。[③]他经常以孔子和孟子联称，作为圣贤的代表。如“或以贤圣之臣，遭欲为治之君，而终有不遇，孔子、孟轲是也”，[④]“孔子圣人，孟子贤者，诲人安道，不失是非”[⑤]等。王充继承孟子的思想比较多。例如，王充命定论就是继承孔子和孟子的天命思想。《命义》篇“孟子曰：‘求之有道，得之有命。’性善乃能求之，命善乃能得之。性善命凶，求之不能得也。”孟子的话在《尽心上》，王充引来证明有命论。[⑥]

王充治学不拘于今古文之门户，“好博览而不守章句”，[⑦]对今古文之说兼而采之。他在方法上讲究考实根核，批评说:“儒者说五经，多失其实。前儒不见本末，空生虚说；后儒信前师之言，随旧述故”，[⑧]因此他对孔孟的研究也带有正本清源的意思。

郑玄和刘熙各作《孟子注》七卷。据《吕氏春秋》高诱序，诱也曾作《正孟子章句》。郑玄学通今古而以古文为主，刘熙是著名的训诂学家，高诱于五经未有注，而有《战国策注》三十二卷，《吕氏春秋注》二十六卷，《淮南子注》二十一卷，其学非以经学见长。

赵岐“少明经，有才艺”，《三辅决录注》载:“岐曾读《周官》二义不通”，[⑨]可见他应是学通今古的。赵岐将《孟子》与《论语》相比，认为《孟子》是“大贤拟道而作者”，而孟子殁后“大道遂绌”，可见赵岐是把孟子当作道统的继承人来看待的。他作《孟子章句》绍续道统的意味。

刘陶著《复孟轲》，他也是学通今古，“明《尚书》、《春秋》为之训诂。推三家《尚书》及古文，是正文字七百余事，名曰《中文尚书》”。[⑩]

今文经学家治《孟子》的有程曾，他作《孟子章句》，习《严氏春秋》。有意思的是程曾与刘陶均习《春秋》，这也从一个侧面透露出孟学的兴起与今古文之争之间的关系。

一定程度上，《法言》对儒家学统的清理及书中所反映出来的视学问为修养德性的途径的态度，开启了东汉经学新风。

除了《法言》的影响外，今文经学中本来也吸收了一些孔孟重视个人德行的思想。董仲舒曾提出“仁义法”。他说:“以仁治人，义治我。躬自厚而薄责于外，此之谓也。”《公羊传》哀公十三年秋，何休注:“先自正而后正人，正人当先正大以帅小。”隐公二年春注:“《春秋》王鲁，明当先自详正，躬自厚而薄责于人。”“仁治人，义治我”，“先自正后正人”的思想来源于孔孟。《论语·雍也》曰:“夫仁者，己欲立而立人，己欲达而达人”，仁在于推己

[①] ［汉］王充著 黄晖校释《论衡校释（附刘盼遂集解）》，卷十三《效力》，北京：中华书局，1990，页 582。
[②] 《论衡校释》，卷十二《程材》，页 542—543。
[③] 《论衡校释》，卷十三《超奇》，页 609。
[④] 《论衡校释》，卷一《逢遇》，页 2。
[⑤] 《论衡校释》，卷一《命禄》，页 24。
[⑥] 周桂钿《虚实之辨——王充哲学的宗旨》，北京：人民出版社，1994，页 262—271。
[⑦] 《后汉书》卷四十九《王充传》，页 1629。
[⑧] 《论衡校释》，卷二十八《正说》，页 1123。
[⑨] 《后汉书》卷六十四《赵岐传》，页 2121。
[⑩] 《后汉书》卷五十七《刘陶传》，页 1849。

及人，《颜渊》曰："季康子问政于孔子。孔子对曰："政者，正也。子帅以正，孰敢不正？"孟子主张以仁施人，以德行仁，这当然要求当政者立身以德，所谓"其身正而天下归之"（《孟子·离娄上》）。孟子又说"仁，人心也，义，人路也"（《孟子·告子上》），义是个人向善之路，是在我者。公羊家的思想庞杂，其中有承孔孟而来的思想元素，这些思想到了东汉因为与当时的政治环境相契合，而显现出来。

东汉经学强调修仁行义的目的不仅仅是个人的向善，更重要的是将个体的修身立德作为政治教化的一种方式。东汉有不少以自己的德行感化一方的例子。

> （京兆玉）况字文伯，性聪敏，为陈留太守，以德行化人。[①]
>
> 显宗初，尚书仆射钟离意上书荐平及琅邪王望、东莱王扶曰："臣窃见琅邪王望、楚国刘旷、东莱王扶，皆年七十，执性恬淡，所居之处，邑里化之，修身行义，应在朝次。"[②]
>
> 《谢承书》曰："稚少为诸生，学《严氏春秋》、《京氏易》、《欧阳尚书》……异行矫时俗，闾里服其德化。有失物者，县以相还，道无拾遗。[③]
>
> 蔡衍字孟喜，汝南项人也。少明经讲授，以礼让化乡里。乡里有争讼者，辄诣衍决之，其所平处，皆曰无怨。[④]
>
> 孙期字仲彧，济阴成武人也。少为诸生，习《京氏易》、《古文尚书》。家贫，事母至孝，牧豕于大泽中，以奉养焉。远人从其学者，皆执经垄畔以追之，里落化其仁让。黄巾贼起，过期里陌，相约不犯孙先生舍。[⑤]

这正是孟子的德教模式。《大学》亦言："欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身"。新的研究表明，《大学》应属于思孟学派。[⑥]东汉官方哲学也持人性善的观点，"人皆怀五常之性，有亲爱之心"（《白虎通德论·三纲六纪》），因此从德教的角度看，东汉经学比较贴近孔孟。孟子讲舍身取义，义重于利，这应该是东汉党锢士人所作所为的思想渊源。

二 实事求是与校练名理——经学的回归与新变

学术的演变，往往是与治学方法的变化相关联的。东汉以降，经学向孔孟的回归与古文经学的释经方法有关。古文经学家在治学上着意名物训诂，治学态度倾向于实事求是，因此对文本的解释较为平实，也较为贴近文本，这就使重返先秦儒家的思想成为可能。

今古文之争是由于经典的不同引发的，经典的不同包括文字的不同、章卷的不同、经书的不同。今文经是以汉时通行的隶书书写的。古文经是指流传下来或重新发现的先秦儒家旧籍，它们是以战国时六国文字书写的。汉人把战国时六国称为古文，因此这些经典被称为古文经。皮锡瑞、周予同认为古文经是以籀文书写的，这是不对的。据王国维考证，籀文是

---

① 《后汉书》卷二十六《侯霸传》，页 903。
② 《后汉书》卷三十九《刘平传》，页 1297。
③ 《后汉书》卷五十三《徐穉传》注引，页 1746。
④ 《后汉书》卷六十七《党锢传·蔡衍传》，页 2208。
⑤ 《后汉书》卷七十九上《儒林传上·孙期传》，页 2554。
⑥ 郭沂《子思之书再探讨——兼论〈大学〉作于子思》，《中国哲学史》，2003 年第 4 期，页 27—33。

战国时秦国的文字，而东方六国使用的是古文。[①]

其实，今文经与古文经一样原本是先秦儒家旧籍，只不过今文经多数是依靠数代经师的口耳相传，流传至汉代，方著之于竹帛。如《公羊传》经过五世口传，方著之于文字。当然也有例外，如伏生所藏之《尚书》，是秦火以前的写本。晁错从伏生受《书》，由伏生传读，晁错记录，以汉隶对转写，便变成了今文。又如大、小戴《记》，此二书中相当多的篇章，取自汉代出的古文《记》，但从学统上来讲它们属于今文学派。廖平以制度平分今古，甚有眼光，但他认为大、小戴《记》在学派上是今古杂，这是不对的。大、小戴《记》内容庞杂，从近年来出土的简帛古书来看，大、小戴《记》可能包含了不少属于七十子及其后学的东西，恐怕不能简单地以今、古文来判定其学术派别。古文经也不全是用古文书写的。如《毛诗》其学统属古文，其经书应是今文。

由于文字的不同便带来了治经方法的不同。古文经由于是用战国古文字写的，在释经之前，首先需要进行文字的隶定工作。文字的隶定需要有古文字方面的知识，因此古文学家多是小学家，[②]而多数今文学家则缺乏这方面的知识。《汉书·艺文志》曰："《苍颉》多古字，俗师失其读，宣帝时征齐人能正读者，张敞从受之，传至外孙之子杜林，为作训故，并列焉"，[③]《苍颉》古字是秦时小篆，俗师指一般的今文经学家，这说明当时秦之小篆已需要专门的人员来识读，六国古文字当亦是如此。

文字隶定后需要对字音进行标注，古文学家注重声训，郑玄说"读先王典法，必正言其音，然后义全"。[④]段玉裁在《〈周礼〉汉读考》中谈到汉古文家声音训诂之例时说："汉人作注，于字发疑正读，其例有三'一曰读如、读若，二曰读为、读曰，三曰当为'"，他又在《说文解字注》解释说："凡言读若者，皆拟其音也，凡传注言读为者，皆易其字也。注经必兼此二者，故有读为、有读若，读为亦言读曰，读若亦言读如"。[⑤]如，《礼记·少仪》郑注："皇读如归往之往"，《诗·国风·氓》郑注："泮读为畔"等等。

接下来是对词义与名物典制的解释工作。如《礼记·祭法》："大夫以下，成群立社，曰置社"，郑玄注曰："群，众也，大夫以下谓下至庶人也。大夫不得特立社，与民族居，百家以上，则共立一社，今时里社是也。"

最后是阐发义理。应该说古文经学与今文经学在本质上是一样的，都是政治学，都要阐发孔子的微言大义的。以《春秋》为例，今文经学认为孔子作《春秋》，因此《春秋》蕴含了圣人的微言大义。《左传》中也有孔子修《春秋》的说法，《左传·成公十四年》："君子曰'《春秋》之称微而显，志而晦，婉而成章，尽而不污，惩恶而劝善，非圣人谁能修之？'"这个圣人是指孔子。《春秋》既是孔子所修，则便有书法，有大义。《左传·僖公二十八年》："是会也，晋侯召王，以诸侯见，且使王狩。仲尼曰：'以臣召君，不可以训。'故书曰：'天王狩于河阳。'言非其地也，且明德也"。可见《左传》也是讲义理的。今文经学认为

[①] 王国维《战国时秦用籀文六国用古文说》，《观堂集林》卷七《艺林七》，页 186—187。
[②] 王国维《两汉古文学家多小学家说》，《观堂集林》卷七《艺林七》，页 202—205。
[③] 页 1721。
[④] [魏]何晏集解 [梁]皇侃义疏《论语集解义疏》，北京：中华书局，1985，页 93。
[⑤] 段玉裁《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1988，页 6。

《春秋》为汉立新王之法，尊孔子为素王，此人所习知，其实古文经学也是尊孔子为素王的。孔颖达在《春秋左传序》中引贾逵《春秋序》云：“孔子览《史记》就是非之说，立素王之法”；又引郑玄《六艺论》云：“孔子既西狩获麟，自号素王，为后世受命之君，制明王之法”，今古文经学在《春秋》立素王之法这一点上认识是相同的，古文经学自然也如今文经学一样是政治之学非为史学。

正因为如此，刘歆才说“左丘明好恶与圣人同”，“好恶”二字表明刘歆认为《左传》是有褒贬的。刘歆治《左传》以传解经，发明义理，《汉书·刘歆传》曰：“及歆治《左氏》，引传文以解经，转相发明，由是章句义理备焉”。[①]天凤年间，郑兴率弟子从刘歆讲正大义，刘歆令郑兴撰条例、章句、训诂，传授弟子，遂有古文《左传》之学。刘歆的章句早已佚失，《隋志》不录，但《经典释文》、《正义》和《路史》中引用了一部分。《玉函山房辑佚丛书》辑得二十条。现存的零星材料，已可以使我们看到其解《左传》的特点。如《左传》昭公八年“搜于红”，昭公十一年“大搜于比蒲”，刘歆解曰：“不言大者，言公本失权在三家也”，“书大者，言大众尽在三家”。显然这与今文经学发挥微言大义做法并无二致的。

又以《毛诗》为例。《召南·草虫》本为思妇之诗，发首之句“喓喓草虫，趯趯阜螽”，《毛传》云：“卿大夫之妻，待礼而行，随从君子”，郑笺云：“草虫鸣，阜螽跃而从之，异种同类，犹男女嘉时，以礼相求呼”。[②]这也是今文家以诗为经义注脚的做法。

但是总的来说，古文经学对义理的阐发是建立在对文本的训读的基础上的，学风比较朴实，所谓“古文科斗，近于为实，而厌抑流俗，降在小学”。[③]而今文经学则“《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞”，[④]认为经文中的一字一句皆寓褒贬之义，解经就是从字里行间阐发孔子的微言大义，但对义理的阐发没有一个统一的标准。从学术的角度上来讲，古文经学对经义的解释，比空泛地阐发微言大义的今文经学，更贴近文本原意。

在古文经学实事求是的学风影响下，汉代学者逐渐对当时之师说产生怀疑，并进而提出批评，王充说：“儒者说五经，多失其实。前儒不见本末，空生虚说；后儒信前师之言，随旧述故，滑习辞语，苟名一师之学，趋为师教授，及时蚤仕，汲汲竞进，不暇留精用心，考实根核。故虚说传而不绝，实事没而不见，五经并失其实”。[⑤]在这样一个背景下，经学的门户逐渐被打破，今古文经出现了融合的趋势。郑玄在《戒子益恩书》中说：“但念述先圣之元意，思整百家之不齐”，可见郑玄融合今古遍注群经的一个重要出发点便是要显明“先圣之元意”。[⑥]

实事求是的学风一方面使学者重返先秦，厘清学统，以正本清源；另一方面，求实的风气逐渐确立了“理”的崇高地位，儒家圣贤话语权威的地位受到挑战，圣贤之说也因“理”而受到质疑。在这方面王充是开风气者，他“考论虚实”，以理为衡，作《问孔》、《刺孟》，

[①] 《汉书》卷三十六《楚元王刘交传附刘歆传》，页 1967。
[②] [汉]郑玄笺 [唐]孔颖达正义 黄侃句读：《毛诗正义》，上海：上海古籍出版社 1990，页 50。
[③] 《后汉书》卷六十四《卢植传》，页 2116。
[④] 《春秋繁露义证》卷三《精华》第五，页 95。
[⑤] [汉] 王充著 黄晖校释《论衡校释（附刘盼遂集解）》，页 1123。
[⑥] 《后汉书》卷三十五《郑玄传》，页 1209。

对儒家圣贤之说提出批评。《论衡》一书通过蔡邕和王朗而得以传播。蔡邕之书很可能辗转到了王弼手中，[1]与荆州之学颇有关系的虞翻也很推崇《论衡》，而王朗之子王肃属司马氏一党，也就是说名教与自然的代表人物都曾受《论衡》的影响。王充“疾虚妄”的实证精神到了魏晋时期与校练名实，辨名析理的名理学相接轨，带来了学术的新变。

因此汉魏以降，经学沿着两个方向发展，一是向孔孟回归，一是对儒家旧说的批判。这样两个方向的共同作用，使玄学家的儒学思想呈现出对孔孟思想既继承又以道家思想对其进行改造的面貌。这样的特点在玄学的情性论及对礼乐的态度上表现得尤为明显。

[1] 王晓毅《中国文化的清流》，北京：中国社会科学出版社，1991，页179—190。

中国古代“宜”的美学及其现代启示[①]

广州大学人文学院　沙红兵

摘　要：“宜”是古代美学史上的重要范畴，但在近现代美学研究中却没有得到应有的重视。宜是人在对自身和各种事物的性能、情境、状态了解和把握的基础上，所达到的主观合目的性与客观合规律性的融合一致。在魏晋南北朝时期，玄学自然观确立，宜从实用、功利目的转为审美欣赏和审美情境的创造，从人伦社会关系领域转向自然山水。晚唐李商隐提出与宜相对的“杀风景”，这一观念在宋代成为共识。随着文人、士大夫主体意识的形成与成熟，宜更被看作是与一般贫贱、富贵之人的粗俗相对、与杀风景相对的更高一级的主体创造与欣赏。在各种生态危机愈演愈烈的今天，宜的观念与美学也将具有着有益的批评意义。

关键词：宜　美学　文人士大夫　自然

如何重建被启蒙逻辑、工具理性严重扭曲的人与自然、人与世界的关系？对此问题的思考和关切，历来强调天人合一、和谐共生的中国古代哲学、美学思想，理当成为可资借鉴的学术资源之一。不过，对于古典美学的研究，人们长期以来一直将关注的重点集中在有无体系，有何中国特色，以及意境、风骨、雄浑、神思、神韵、滋味、兴寄等范畴方面，真正从人文生态角度切入研究的并不多见。而近年以来关于生态美学的渐趋增长的探讨，也似乎还多停留在理论呼吁和概念推演的层次。其实，中国古代美学源远流长，存在着许多有待进一步拓展的研究空间。宜，就是向不为人所注意的古代美学的核心范畴之一。它在美学史上的形成与演进、内涵与特点，在融入现代生活、重建生态关系等方面的启示与意义，都值得作一些较为系统的整理和发微。

一

对于宜的关注，可以说伴随着古人对于自身和外部世界最初的观察、认识和理解。《易·系辞上》云：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，乾刚坤柔，各有其体。”《系辞下》复云：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜……”观“地之宜”即“见天下之赜”，“象其物宜”则将观察所见上升到认识和理解的层面，并恰当地呈现出来。孔颖达《周易正义》结合卦象释“象其物宜”曰：“圣人又法象其物之所宜。若象阳物，宜於刚也；若象阴物，宜於柔也，是各象其物之所宜。六十四卦，皆拟诸形容，象其物宜也。若泰卦比拟泰之形容，象其泰之物宜；若否卦则比拟否之形容，象

[①] 本文明代部分材料多由吴承学师首度检出。

其否之物宜也。”更可见古人之所谓宜，乃指事物的内在性质和规律。对于包括自身在内的对象的一切认识，都当以对对象本身内在性质和规律的了解为起点。

不过，从这个“起点”出发，在先秦两汉和晋宋之后的不同的时代，对宜的关注在原则一致的前提下侧重点却各有不同。《周礼》云：“大司徒辨五地之物，一曰山林，其动物宜毛物，其植物宜皂物；二曰川泽，其动物宜鳞物，其植物宜膏物；三曰邱陵，其动物宜羽物，其植物宜窍物；四曰坟衍，其动物宜介物，其植物宜荚物；五曰原隰，其动物宜裸物，其植物宜丛物。”《吕氏春秋·十二纪》以为“孟春之月”，“王布农事：命田舍东郊，皆修封疆，审端径术，善相丘陵阪险原隰，土地所宜，五谷所殖，以教道民，必躬亲之。”陆贾《心语·道基》云：“民知室居食谷而未知功力，于是后稷乃列封疆，画畔界，以分土地之所宜，辟土殖谷，以用养民。”无论是大司徒还是王或者后稷，都是先民典型。原始农业社会生产力低下，先民高度重视农业，尤其重视对土地等属性的了解。什么样的土地饲养什么样的禽畜、种植什么样的作物，因地制宜，因时制宜，意义重大。

先秦时代，宜也应用在人际伦理等社会关系领域。《诗经》里十多首诗篇出现“宜”。如“宜尔子孙，振振兮。”(《螽斯》)“黾勉同心，不宜有怒。”(《谷风》)“宜兄宜弟，令德寿岂。”(《蓼萧》)等等，这一类用例最夥，都是从美满和谐的角度对人际伦理关系提出要求和期望。再如“象服是宜，子之不淑，云如之何？”(《君子偕老》)，“缁衣之宜兮，敝予又改为兮。”(《缁衣》)讲衣服与所著之人的相称与否，表明当时人已经认识到衣服同时也是一个人在社会中延展自身性格、地位的象征性符号。而像《缁衣》等诗篇这样，将人所从事的某种行为与其性情、身份等联系起来，考察其相宜与否，也还表现在这一时期的其他不同领域。据《史记·乐书》记载，子贡曾往见著名音乐家师乙，曰：“赐闻声歌各有宜也，如赐宜何歌也？”师乙先是谦虚一番，然后正色教导说：“宽而静、柔而正者宜歌颂；广大而静、疏达而信者宜歌大雅；恭俭而好礼者宜歌小雅；正直清廉而谦者宜歌风；肆直而慈爱者宜歌商；温良而能断者宜歌齐。”以为不同的音乐与不同的性情相对应。这是音乐里的“宜”。《孟子》答齐宣王曰：“文王之囿，刍荛者往焉，与民同之，民以为小，不亦宜乎？今王之囿，杀麋鹿者如杀人罪，是以四十里为穽于国中也，民以为大，不亦宜乎？”从王与民的关系出发，说明同样是园林，但何以对文王来说适宜，而对宣王来说却不宜。这是政治里的“宜”。

汉代作为高度讲求实用的社会，也承继了先秦宜的思想。其中，又尤以《淮南子》对此阐发最著、最系统。《原道》篇云：“故夫形者，非其所安也而处之则废，气不当其所充而用之则泄，神非其所宜而行之则昧，此三者，不可不慎守也。”强调形、气、神须遵循各自的规律，“所安”、“所充”、“所宜”互文见义，与后来许慎《说文解字》以“所安”训宜合观，正可见两汉时期对宜的理解。《泰族训》原注题解云：“泰言古今之道，万物之指，族于一理，明其所谓也，故曰泰族。”“泰族”之“道”即各有其宜的性质和规律，所谓“失本则乱，得本则治，其美在调，其失在权。水火金木土谷，异物而皆任：规矩权衡准绳，异形而皆施；丹青胶漆，不同而皆用。各有所适，物各有宜。轮圆舆方，辕从衡横，势施便也。骖欲驰，服欲步，带不厌新，钩不厌故，处地宜也。”(《泰族训》)此外，《主术》篇云：“以时种树，

务修田畴，滋植桑麻，肥墝高下，各因其宜。”《齐俗训》云：“地宜其事，事宜其械，械宜其用，用宜其人。”“马不可以服重，牛不可以追速，铅不可以为刀，铜不可以为弩，铁不可以为舟，木不可以为釜，各用之于其所适，施之于其所宜。”胪列不厌其烦，但“宜”字同条共贯，理一万殊。

综合而言，先秦两汉时代，人们通常都从实用的角度理解宜、要求宜。大体上，宜可从三个方面来理解：事物性质的了解和把握，性情、身份与行为、事物属性的对应，社会伦理关系的恰当与合度。当然，这也不是说，在对宜的实用性理解与要求中，全然没有美的意识的萌发。《诗经·女曰鸡鸣》云：“弋言加之，与子宜之。”丈夫狩猎归来，妻子烹调猎味，“和其滋味之所宜。”（朱熹《诗集传》）斯为美味之宜。楚辞《九歌·山鬼》云：“既含涕兮又宜笑。”《大招》云：“嫮目宜笑，娥眉曼只。”斯为美人之宜。在诸子之中，《庄子·大宗师》推美所谓“真人”：“其心志，其容寂，其颡頯，凄然似秋，煖然似春，喜怒通四时，与物有宜，而莫知其极。”《淮南子·泰族训》也将“其美在调”与宜并列。在一定程度上，甚至可以说美恰恰孕育于实用之中，实用领域之宜极而审美欣赏之随至。这方面的例子可举汉末魏晋社会的人物识鉴与观人理论。这一理论最初应用于政治人才的选拔和任用。石崇《许巢论》云：“盖谓圣人在位，则群才必举；官才任能，轻重允宜。”（《全晋文》卷三十三）《晋书·傅咸传》载其上书云：“臣咸以为夫兴化之要，在于官人。才非一流，职有不同。譬诸林木，洪纤枉直，各有攸施。故明扬逮于仄陋，畴咨无拘内外。内外之任，出处随宜。”以为人的才能各有所偏，需要校核名实，任用得宜，使职、官、位适当地配合起来。而在这一理论影响下，包括文学艺术这样的美的创造也开始关注自身的文体与创作规律。在文体方面，曹丕《典论·论文》云：“夫文本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”在创作方面，陆机《文赋》云：“若夫丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情。”[①]

不过，真正主要从美学角度理解宜、要求宜、欣赏宜，还是在晋宋时代以后。这首先缘于田园、山水的发现。陶渊明《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪诗》云：“田园日梦想，安得久离析。终怀在壑舟，谅哉宜霜柏。”谢灵运《从游京口北固应诏诗》云：“工拙各所宜，终以反林巢。”《初至都诗》云：“卧病云高心，爱闲宜静处。寝憩托林石，巢穴顺寒暑。”早在奔竞俗务之馀即已发现自己与田园、山水的性分之宜，恰如（陶渊明）《归田园居诗五首》之一所云：“少无适俗韵，性本爱丘山。”（谢灵运）《游名山志》所云：“夫衣食、人生之所资；山水、性分之所适。”都将田园、山水与衣食、俗务相对，而以前者为更具超越性的美学人生追求。不仅如此，谢灵运《山居赋》云：“寒燠顺节，随宜非敦。”自注：“兴节随宜自然之数，非可敦戒也。”《富春渚诗》云：“洊至宜便习，兼山贵止托。”更具体写出在特定的山水之中，什么才是合宜的观赏心境与观赏态度。陶谢古今田园、山水之宗，而不仅陶谢，时人与田园、山水的意境及对自然的美感体悟，通过《世说新语》中的两则逸事也可以领略一二。《世说新语·巧艺》云：“顾长康画谢幼舆在岩石里，人问其所以，顾曰：‘谢云：一丘一壑，自谓过之。’此子宜置丘壑中。”《世说新语·言语》云：“司马太傅斋中夜坐，于时

[①] 参阅王瑶《文体的辨析与总集的成立》，《中古文学史论》，北京：北京大学出版社，1986年。

天月明净，都无纤翳，太傅叹以为佳，谢景重在坐，答曰：‘意谓乃不如微云点缀。’”“宜置丘壑中”，山水与绘画都无分别，而微云“点缀”明月，更在众多的自然风物中拔赏月与云两者之间的相契相宜。

阮籍《咏怀》诗第三十七首云：“嘉时在今晨，零雨洒尘埃。临路望所思，日夕复不来。”意谓嘉时、零雨，“雅宜小集”（《阮籍集校注》引蒋师瀹语），然所思所望，应来未来。若将阮籍诗意作正面解会，可见文人逸士之“雅集”，也需要各方面因素相配得宜。田园、山水更可助雅集逸兴。如写《咏怀》诗的阮籍不免失望，而作为“竹林七贤”之一的阮籍，却呈现出雅集放怀的另一面。沈约《七贤论》云：“彼嵇、阮二生，志存保己，既托行迹，宜慢其形。慢形之具，非酒莫可。故引满终日，陶瓦尽年。酒之为用，非可独酌。宜须朋侣，然后成欢。刘伶酒性既深，子期又是饮客。山王二公，悦风而至，相与莫逆，把臂高林，徒得其游。故于野泽衔杯，举樽之致，寰中妙趣，固冥然不睹矣。”嵇康、阮籍虽心有郁积，然竹林七贤特别是其他五人在这样“宜慢其形”、“宜须朋侣”的相聚之中，“把臂高林”、“野泽衔杯”，诚如谢灵运《拟魏太子邺中集诗八首》序所云：“天下良辰、美景、赏心、乐事，四者难并。今昆弟友朋，二三诸彦，共尽之矣。”而从竹林七贤、谢灵运直至沈约，都对诸美并宜的雅集推赏备至；谢灵运拟怀邺下，沈约心契七贤，其实也寄托着各自时代的理想，或者说，共同形成了六朝总体时代的理想。同样的户外雅集，庾信《暮秋野兴赋得倾壶酒诗》云：“刘伶正捉酒，中散欲弹琴。但使逢秋菊，何须就竹林。”将酒与竹易为酒与菊，然追求相宜的精神是一致的。同一个沈约，其《宋书·谢灵运传论》云：“夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜，欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。”讲的是诗学里声律和谐的美学创造，然诗律音节的“各适物宜”与七贤雅集“宜须朋侣”的审美化人生，在原理上也是一致的。

不仅田园、山水，在六朝宫廷文化中，宜也成为美学风尚。萧纲《林下姬》：“花与面相宜”，刘缓《看美人摘蔷薇》：“钗边烂漫插，无处不相宜”，朱超《咏镜》：“当由可怜面，偏与镜相宜”，江总《姬人怨》：“空床明月不相宜”。这些押宜字韵的六朝宫体，的确写出了花与面、花与镜等的诸般相宜。而江总《姬人怨》“空床明月不相宜”，更值一提；《古诗十九首》云：“荡子行不归，空床难独守。”江总则不仅停留在空床的孤独意象，更推而至远，使空床与明月成为并置的意象。从反面否定，写出空床与明月的不相宜。

宜在六朝，虽然也离不开对事物特性、事物与事物之间关系的了解和把握，以及对主体身份、心境的强调，但与先秦两汉时代相比，也已发生明显的差异和转向，即从实用、功利目的转为审美欣赏和审美情境的创造，从人伦社会关系领域转向田园、自然山水。特别是拔赏两种或两种以上审美对象之间的相宜（或否定它们之间的不相宜），实为六朝时代美的意识渐趋自觉的标志。

二

唐代与六朝多有传承，在宜的审美方面也不例外。王勃《滕王阁序》名联："落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。"宋胡仔《苕溪渔隐丛话前集》卷七引《西清诗话》，追溯"金星将婺女争华，麝月与嫦娥竞爽。(《玉台集序》)、"浮云共岭松张盖，秋月与岩桂分丛"(《北齐碑》)、"落花与芝盖齐飞，杨柳共春旗一色"(庾子山《马射赋》)等南北朝作品的例子，以为其来有自。王楙《野客丛书》卷十三"王勃等语"条旁参骆宾王、陈子昂作品及王勃本人其他作品，指出类似创作现象，在初唐与在晋、宋时代一样不乏其例：

> 仆观《骆宾王集》亦曰："断云将野鹤俱飞，竹响共雨声相乱。"曰："金飙将玉露俱清，柳黛与荷缃渐歇。"曰："缁衣将素履同归，廊庙与江湖齐致。"此类不一，则知当时文人，皆为此等语。且勃此语不独见于《滕王阁序》，如《山亭记》亦曰："长江与斜汉争流，白云共红尘并落。"……仆因观《文选》及晋、宋间集，如刘孝标、王仲宝、陆士衡、任彦升、沈休文、江文通之流，往往多有此语。信知唐人句格，皆有自也。李商隐曰："青天与白水环流，红日共长安俱远。"陈子昂曰："残霞将落日交辉，远树与孤烟共色。"曰："新交与旧识俱欢，林壑共烟霞对赏。"

不过，从来批评家都只著眼于句式，似漠视了王勃名联与晋、宋以来一脉相承的宜的美学的相通之处。如落霞与孤鹜"齐飞"，秋水共长天"一色"，上下句都分别发现或创造了一个彼此之间互契互宜的景观，另一方面，上下句合成一联，又构成一个更大的和谐景观。其他诸联大都如此。而且多数是山水、自然景观的例子。其中蕴涵着的时代美学风尚是单纯的句式探讨所无法触及的。

甚至在盛唐与六朝之间，也有值得揭示的传承、变化。胡震亨曾指出："太白惯押'宜'字。如'山将落日去，水与晴空宜'，'月色不可尽，空天交相宜'，又'谑浪偏相宜'，'置酒正相宜'，'春风与醉客，今日乃相宜'，凡五用，而前两韵尤佳。"(《秋日鲁郡尧祠亭上宴别杜补阙范侍御》王琦注引)当代论者亦指出，李白用宜韵正是承继梁陈宫体诗歌而来的一个特点。[1]当然，在我们看来，这些更有着超越诗韵之外的重要意义。宜其实构成了李白诗歌境界的一个重要方面。除以上诸例以外，尚有《同吴王送杜秀芝举入京》："秋山宜落日，秀水出寒烟。"《寻高凤石门山中元丹丘》："高松来好月，空谷宜清秋。"《紫藤树》："紫藤挂云木，花蔓宜阳春。"都将从梁陈宫体那里承继来的宫廷文化的狭窄趣味放而至于山河大地。

不过，唐代将宜的美学真正向前推进一步的当数李商隐。其《杂纂》列出以下"杀风景"之事："松下喝道、苔上铺席、花下晒裈、石笋系马、步行将军、果园种菜、妓筵说俗事、看花泪下、斫却垂杨、游春重载、月下把火、背山起高楼、花架下养鸡鸭。"诚然，江总《姬人怨》已云："空床明月不相宜"，但只有在李商隐这里，与宜相对的不宜方始拥有了一个专门术语："杀风景"[2]。在诸般行为中特别指出哪些行为合宜，这已经是一种自觉，而拈出杀风景与宜相对，作出更严格的规定性限制，则是更进一步的自觉。此外，宜之专注于特定生态情境之下的美的欣赏和创造，换言之，将宜之审美的重点引向自然和休闲，李商隐"杀风

[1] 杨明《汉唐文学辨思录》，上海：上海古籍出版社，2005年，第328页。

[2] 不究其名而究其实，杀风景之说直可追溯至《庄子·天运》篇："刍狗已陈"、"舟行陆、车行水"、"猿狙衣周公之服"、"桔槔"、"丑人学西施"等。

景”之说亦可视为一个重要转折点。这些结合其在宋代的影响，当看得更为清楚。《西清诗话》云：“李义山《杂纂》，品目数十，盖以文滑稽者。其一曰‘杀风景’，谓清泉濯足、花上晒裤、背山起楼、烧琴煮鹤、对花啜茗、松下喝道。晏元献守颍，以惠山泉煮日注茶，从容置酒，赋诗云云。自此‘杀风景’之语，颇著于世。”诗话所谓晏殊所赋之诗即其《煮茶》诗：“稽山新茶绿如烟，静挈都篮煮惠泉。未向人间杀风景，更持醪醑醉花前。”以为以惠山泉煮茶为不杀风景。《苕溪渔隐丛话前集》卷二十二同样引晏殊此诗，复云：“王安石元丰末居金陵，蒋大漕之奇夜谒公于蒋山，驺唱甚都。公取‘松下喝道’语作诗戏之，云：‘扶衰南陌望长楸，灯火如星满地流。但怪传呼杀风景，岂知禅客夜相投。’自此‘杀风景’之语，颇著于世。《三山老人语录》云：‘唐人以对花啜茶，谓之“杀风景”，故荆公《寄茶与平甫诗》有“金谷看花莫谩煎”之句。’”王安石因为夜间来访者及其随从喧闹静山，作诗以讽。对于“杀风景”一语的自始流行，两则记载一谓晏殊，一谓王安石，莫衷一是。不过这并不重要，重要的是，杀风景从李商隐的“以文滑稽”到北宋时期的“颇著于世”，所透漏出来的时代风会。[①]如松下喝道，与晏殊差不多同时的丁谓，其《咏广利寺》云：“出城数里即青山，路入青松白石间。只合步行寻石径，不宜呵喝入松关。”与王安石差不多同时的蔡襄，其《丙申五月游兴化西门上溪》亦云：“因傍低松却飞盖，为闻山鸟辍鸣驺。”[②]其为杀风景之甚，已成共识。再如对花啜茗，《西清诗话》将之列入李商隐所“品目”的杀风景之一，固非，但参较《苕溪渔隐丛话前集》所引《三山老人语录》及王安石“金谷看花莫谩煎”诗句，亦可见在宋人眼里，以对花啜茗为杀风景，正是承继唐人而来的风尚。《云溪友议》卷十一云：“夔州游使君符，邀客看花而不饮。至今荆襄花下斟茶者，吟此戏焉。卢子发诗曰：‘白帝城头二月时，忍教清醒看花枝。莫教世上无袁许，客子由来是相师。’”原来饮茶会使意识不清醒，所以不是适宜的赏花状态。值得一提的是晏殊那首《煮茶》诗，他以惠山泉煮茶，恰如苏轼《次韵周穜晦石铫》所云：“铜腥铁涩不宜泉，爱此苍然深且宽。”对煮茶之泉与煮茶之器都严格讲究，表明宋人茶艺的审美境界。但“更持醪醑醉花前”，花前醉酒，恐杀风景更甚。不仅晏殊，张齐贤《答西京留守惠花酒》诗云：“有花无酒头慵举，有酒无花眼倦开。”《石林诗话》卷上引韩维诗句：“长条无风亦自动，柔艳著雨更相宜。”并释之云：“持国（维）每花开时，辄载酒日饮其下，竟谢而去，岁以为常。”对花啜茗不可，花前醉酒可，乍一看是北宋人的双重标准，不过，在更高的层次上，又都表明宋人对花不苟的态度。

李商隐视花下晒裈、看花泪下，[③]宋人承继唐人视对花啜茗为杀风景，一部分宋人以花前醉酒为宜。这些都还是笼统地向赏花者要求与花相对，须有适宜的态度与行为。至于南宋，则转而根据不同花卉的不同特性，不仅要求与之相称的欣赏态度与行为，还要求适宜的时空场景、时空情境。如看薝匐，朱淑真同题诗云：“玉质自然无暑意，更宜移就月中看。”看木芙蓉，李春伯同题诗云：“不宜入水看，只可隔水眺。”当然，不用说，宋人、特别是南宋人，

[①] 另“杀风景”亦见于南宋杨万里《芸薹》诗：“薹菘正自有风味，杯盘底用专腴丰。意行不解杀风景，呵殿谩自惊儿童。”“呵殿”之杀风景又有类于“松下喝道”。

[②] 另参阅《徐氏笔精》卷三“杀风景”条：“‘松间喝道’甚杀风景。严维《游云门寺》云：‘深木鸣驺驭，晴山耀武贲。’实不雅也。蔡襄云：‘欲望乔松却飞盖，为听山鸟歇鸣驺。’”所引蔡襄诗字句略异。

[③] 另参阅北宋李觏《清明》诗云：“花卉不宜愁眼看，句萌能为几人春。”

最看重的是梅花了。郑性之《落梅》诗云："点在青苔真可惜，不如吹入酒杯中。"对梅饮酒，可以和前引晏殊等人花前醉酒对应。但在更多的诗人眼里，梅与月、与雪最为得宜，如张孝祥《咏梅》云："月下精神宜淡伫，雪边肌体更清匀。"韩淲《次公招看绿萼梅和韵》云："春山有梅，萼绿香洁。爱雪宜霜，凭风藉月。"如果以梅、月、雪为基本的欣赏情境，那么在不同的诗人那里又生出了一系列的变化。如贾似道《梅》云："尘外冰姿世外心，宜晴宜雨更宜阴。收回疏影月初坠，约住寒香雪正深。"以晴雨天气的亦宜衬托梅、月、雪的最宜。魏了翁《十二月九日雪融夜起达旦》："起傍梅花读周易，一窗明月四簷声。"在梅与月的氛围中加入周易的玄幻。卢梅坡《咏梅开一花》："月宵试看尤清绝。"着一"尤"字，不说宜而宜境自出。杜耒《寒夜》云："寒夜客来茶当酒，竹炉汤沸火初红。寻常一样窗前月，才有梅花便不同。"以月为主，但也见出梅与月的两宜。叶樾《三里塘掐梅》与陆梦发（一作杨万里）《梅花》二诗尤见意致，前诗云："扶疏不耐繁华，意足自然清绝。壁间幻出横斜，只欠纱窗明月。"后诗云："城中忙失探梅期，初见僧窗一两枝。犹喜相逢那恨晚，故应更好半开时。今冬不雪何关事，值伴孤芳却见伊。月落山空正幽独，慰存无酒且新诗。"原本都有些杀风景的遗憾，但并不以抱怨口气出之，而写出一连串"更宜"不得之下的"权宜"，见得洒脱的不仅是"意足"的梅花，更有"意足"的赏梅诗人！在南宋，更有作《梅花》诗数百首的，如张道洽，其相关诗句云："竹屋纸窗清不俗，茶瓯禅榻两相宜。花边不敢高声语，羌管凄凉更忍吹。""唯宜霜月照，莫遣雪风知。""越疏越澹越幽奇，最是精神与月宜。"诗句本身并不能别出手眼，诚如一些批评家所指出的："总不免俗。""语多重复，绝少新意。此题最难，绝唱只和靖两、三联耳。"[1]不过，这些批评从诗歌创作与欣赏的角度来看，当然正确，但从另一角度倒也恰恰可见林逋之后的写梅蹊径，以及共同的时代审美风尚与趣味。

这种风尚与趣味，在南宋张鎡《玉照堂梅品》之中，集中反映出来。其"花宜称"云：

> 澹阴，晓日，薄寒，细雨，轻烟，佳月，夕阳，微雪，晚霞，珍禽，孤鹤，清溪，小桥，竹边，松下，明窗，疏篱，苍厓，绿苔，铜瓶，纸张，林间吹笛，膝下横琴，石枰下棋，扫雪煎茶，美人淡妆簪戴。

"花憎嫉"云：

> 狂风，连雨，烈日，苦寒，丑妇，俗子，老鸦，恶诗，谈时事，论差途，花径喝道，对花张绯幕，赏花动鼓板，作诗用调羹驿使事。

"花荣宠"云：

> 主人好事，宾客能诗，列烛夜赏，名笔传神，专作亭馆，花边歌佳词。

"花屈辱"云：

> 俗徒攀折，主人悭鄙，种富家园内，与粗婢命名，蟠结作屏，赏花命猥妓，庸僧窗下种，酒食店内插瓶，树下有狗屎，枝下晒衣裳，青纸屏粉画，生猥巷秽沟边。（周密《齐东野语》卷十五）

"花宜称"十六条，"花荣宠"六条，充类至尽，一般所尚之梅花宜月、宜雪情境亦包括其

[1] 纪昀评语，参见方回选评、李庆甲集评校点《瀛奎律髓汇评》卷二十，上海：上海古籍出版社，2005年，第851页。

中。“花憎嫉”、“花屈辱”云云，则将李商隐以来所谓杀风景推向极致。这些都是在对梅花自然、人文特性充分了解的基础上作出的审美总结。不过，需要指出的是，宜的思想的侧重点在六朝完成美学转移之后，在唐宋随着整个古典审美文化在这个时代的高度成熟，[①]也形成时代性的宜的美学风尚与趣味，但是同时，宜的美学也显出极端发展的趋势。张鎡《玉照堂梅品》即露端倪。被及后世，袁宏道《瓶史》“清赏”节云：“夫赏花有地有时，不得其时而漫然命客，皆为唐突。寒花宜初雪，宜雪霁，宜新月，宜暖房；温花宜晴日，宜轻寒，宜华堂；暑花宜雨后，宜快风，宜佳木荫，宜竹下，宜水阁；凉花宜爽月，宜夕阳，宜空阶，宜苔径，宜古藤巉石边。若不论风日，不择佳地，神气散缓，了不相属，此与妓舍酒馆中花何异哉？”（《袁宏道集笺校》卷二十四）《瓶史》“监戒”节则更像晚明的《玉照堂梅品》，其“花快意”凡十四条：

> 明窗净几，古鼎，宋砚，松涛，溪声，主人好事能诗，门僧解烹茶，蓟州人送酒，座客工画，花卉盛开，快心友临门，手抄艺花书，夜深炉鸣，妻妾校花故实。

“花折辱”二十三条：

> 主人频拜客，俗子阑入，蟠枝，庸僧谈禅，窗下狗斗，莲子胡同，歌童弋阳腔，丑女折戴，论升迁，强行怜爱，应酬诗债未了，盛开家人催算帐，检韵府押字，破书狼藉，福建牙人，吴中赝画，鼠矢，涡涎，童仆偃蹇，令初行酒尽，与酒馆为邻，案上有“黄金白雪”“中原紫气”等诗。

似乎，《瓶史》或《玉照堂梅品》的作者胪列得越详细，我们越不宜一一求实。因为，所谓花宜称、花快意、花折辱云云，哪些是已经过充分的积淀，而具有了普适性的美感共识，哪些仅仅是一己的趣味，犹须细心甄别。从南宋中后期直至明清以降，唐宋人那种何谓宜何谓不宜的共识逐渐消散，人们更多地肆呈一己之得，甚至高自标举，恣意立异。如袁宏道以“蓟州人送酒”为花快意之一，以“歌童弋阳腔”、“检韵府押字”、“福建牙人”、“吴中赝画”等为花折辱之例，毋宁说都只是他个人的好尚。此外，从广阔的自然山水到（张鎡的）玉照堂品梅、再到（袁宏道的）瓶中插花，这也是宜的审美理想在成熟、精致的同时，也渐趋于狭窄和纤仄的一个侧面。

三

《玉照堂梅品》、《瓶史》等排比梅花之宜称，瓶花之快意、折辱，似乎只讲花，但不用说，在各种花的背后，实际上都有一个审美的人。古典的宜的美学，归根到底，是不乏闲情逸致、风雅情怀的文人、士大夫对生活世界的艺术化、审美化。谢灵运《山居赋》云：“昔仲长愿言，流水高山；应璩作书，邙阜洛川。势有偏侧，地阙周员。铜陵之奥，卓氏充釽掜之端；金谷之丽，石子致音徽之观。徒形域之荟蔚，惜事异于栖盘。至若凤、丛二台，云梦、青丘，漳渠、淇园，橘林、长洲，虽千乘之珍苑，孰嘉遁之所游。”谢灵运以为，仲长愿、

[①] 参阅刘东《试论中国文化类型的形成》，《刘东自选集》，桂林：广西师范大学出版社，1997 年。

应璩等人所向往、亲近的山水，实际上并不完美；汉代富豪卓王孙、建有金谷园的西晋贵族石崇等人，虽富有却未必真懂“栖盘”之意；拥有“千乘之珍苑”的帝王，也不可能真得“嘉遁”之游的乐趣。谢灵运评价了三类人，但第四类人实际上已呼之欲出，那就是他自己，一个扬弃了其他各类人的长处和缺点的理想典型！世俗之人往往以追求物质的丰裕和享受为目的，没有能力追求更高的精神和审美境界；一般所谓高洁之士又往往只注重精神世界，鄙视物质享受。而在谢灵运这样理想的审美人格这里，物质与精神并不必然矛盾，而是可以协调起来，创造一种艺术化、审美化的生活方式。在这个意义上，谢灵运等所处的晋宋，如果说是宜的思想从实用向审美初步转变的时代，那么首先，它还是士人审美人格初步形成的时代。

谢灵运等人的审美人格是在取法和会通儒释道三种思想体系所形成之玄学思想的协调下诞生的。而唐宋时代，科举的发展与成熟，更从根本上改变了传统的门阀观念与制度，形成了集官僚、学者、艺术家于一体的新型文人士大夫阶层。他们对于自身也有着特别的敏感和自信。白居易《游云居寺赠穆三十六地主》诗云：“乱峰深处云居路，共踏花行独惜春。胜地本来无定主，大都山属爱山人。”穆三十六当然是这片领地的合法拥有者（“地主”），但只有诗人才真正懂得珍惜和欣赏这一片春光，从而在合法拥有的领地和供人体验欣赏的“胜地”之间、在“地主”和“爱山人”之间划出了一道界限。[①]特别是李商隐第一次提出杀风景概念，经过晏殊、王安石等人的标举，杀风景之说始流行开来。这一方面固见文人、士大夫的审美情怀，但另一方面也暗示着当时“杀风景”现象的普遍存在。文人、士大夫之鄙薄杀风景，正表明其相对独立性与超越性。南宋闻人祥正作《宫词》集句云：“牡丹移向苑中栽，借得东风一夜开。尽日君王看不足，芳尊宜命管弦来。”撇开集句趁韵等因素不论，牡丹之下管弦大作，如此君王之“宜”，衡诸文人、士大夫“花边不敢高声语”的审美标准，当属杀风景无疑。张镃《玉照堂梅品》之所谓花宜称、花屈辱，也仿佛是文人、士大夫与世俗世界之间两造对立的形象化展示。如将“俗徒攀折”、“与粗婢命名”、“酒食店内插瓶”等列入“花屈辱”， 俗徒、粗婢、酒食店，正是文人、士大夫不愿为伍或涉足的粗俗阶层、粗俗场所。不仅如此，张镃的玉照堂他自己说是“辍地十亩”、“筑堂数间”而成，如此规模和气派，非富家之园而何？可是他恰恰将“种富家园内”视为“花屈辱”之一，也表明“玉照堂”与“富家园”之间，超越于表面物质财富之上的审美人格之间的差异。至于晚明，屠隆《考槃余事》云：“茶之为饮，最宜精形修德之人，兼以白石清泉，烹煮如法，不时废而或兴，能熟而深味，神融心醉，觉与醍醐甘抗衡，斯善鉴赏者。使佳茗而饮非其人，犹汲泉以灌蒿莱，罪莫大焉；有其人而未识其趣，一吸而尽，不暇辨味，俗莫甚焉。”善鉴赏者固不待言，值得注意的是作为善鉴赏者之对立面的“罪”与“俗”：非文人、士大夫之“其人”，即传统所谓俗人，被深责为“罪”，而在文人、士大夫之“其人”中，不识茶趣之人，则被别出为“俗”。其中想必也透漏着明清商业文化、大众文化空前繁盛所带来的空前压力，文人、士大夫不得不以这种更严苛、偏至的区分意识，抱持一己的审美人格理想。

中国传统的这一独特的文人、士大夫阶层，历来强调自己与俗人、权贵乃至君王之间的

[①] 参阅宇文所安《中国“中世纪”的终结》，北京：三联书店，2006 年，第 23-24 页。

身份差异、审美差异。在他们高度自信的潜意识里，在与自然、社会交往的日常生活中，只有他们能够最好地保持物质与精神、主观与客观、情感与理智等等之间的诸多微妙平衡，实现一般日常生活向自然审美化、人生艺术化的转变与跨越。这也决定和主导着宜的审美文化的特点。苏珊·朗格云："人生本是支离破碎的，除非我们为它赋予形式。""自然客体只有在发现了客体形式的艺术想象中才能成为有表现力的东西。一件艺术品，在本质上就具有表现力，创造艺术品就是为了摄取和表现感知形式——情感、活动、遭遇和个性的形式——我们根据形式才能认识这些现实，否则，我们对它们的体验也只能是盲目的。"[①]宜，也正是古代文人、士大夫在长期的自然、社会生活的实践中，为了摆脱自然客体的支离破碎和自我体验的盲目状态，而进行的创造性的"赋予形式"活动。

宜在自然世界和社会生活中的"赋形"，是在对不同事物的内在性质、特点充分认识、把握的基础上，通过在不同事物之间建立恰当的联系而实现的。谢灵运《山居赋》云："九泉别涧，五谷异巘，群峰参差出其间，连岫复陆成其阪。……展转幽奇，异处同美。"这是"异处"之景之间参差构成的"同美"效果，重在客观。晚唐郑谷《访题表兄王藻渭上别业》云："浊醪最称看山醉，冷句偏宜选竹题。"冷句与幽竹之相宜，这是诗人精心选择的结果，重在主观。晚明陈继儒《岩栖幽事》云："瓶花置案头，亦各有相宜者。梅芬傲雪，偏绕吟魂；杏蕊娇春，最怜妆镜；梨花带雨，青闺断肠；荷气临风，红颜露齿；海棠桃李，争艳绮席；牡丹芍药，乍迎歌扇；芳桂一枝，足开笑语；幽兰盈把，堪赠仳离。以此引类连情，境趣多合。"梅花等"各有相宜"自不待言，其所谓"引类连情，境趣多合"，更道出宜境构造之主客两方面"合-分-合"的一般过程。在不同事物之间发现相似，建立关联，是之谓"引类"。不同事物之间原本彼此孤立，引类之引不是强行牵引之引，而首先需要文人、士大夫将一己情感贯注于事物对象，物我一体，是之谓"连情"。在物我一体中沉淀理性智慧，分别在主体和客体对象的多重属性之中作出更细致的取舍选择，"境趣多合"之"合"乃合其所当合之"合"。因此，宜，实际上是使"不类"而成为"类"，是情感与理智之间几度往复而取得微妙平衡的一种情境性体验，既不是无情感的淡漠而处其外，又不是无理性的沉溺而陷其中。当然，不类而类，相似和谐，固然是"宜"，但如果"不类"者之间的关系终不能协调，则不免"杀风景"。李商隐《杂纂》列出"松下喝道"、"苔上铺席"、"花下晒裈"等杀风景诸项，而同一个李商隐，其《柳枝词》云："花房与蜜脾，蜂雄蛱蝶雌。同时不同类，那复更相思。"《闺情》诗云："红露花房白蜜脾，黄蜂紫蝶两参差。"以更夸张的方式，描写蜂与蝶之间"不同类"、"两参差"的尴尬。前引袁宏道《瓶史》"清赏"节云："夫赏花有地有时，不得其时而漫然命客，皆为唐突。寒花宜初雪……暑花宜雨后……凉花宜爽月……若不论风日，不择佳地，神气散缓，了不相属，此与妓舍酒馆中花何异哉？"也借赏花指出杀风景之由，正在于没有或者不能在事物对象之间建立起适宜的联系（"了不相属"）。

杀风景与宜在不类而类这一点上的相通而又对立，更反衬出宜的艺术创造性。换言之，在某种主体行为与对象属性之间，在两种或者两种以上不同类的事物之间，文人、士大夫使

[①] 苏珊·朗格《情感与形式》，刘大基等译，北京：中国社会科学出版社，1987 年，第 465、459-460 页。

之合而为宜，它们之间距离愈大，相互可能的关系原本愈不被意识到，则合得愈出人意表，愈具艺术匠心、审美意味。如陆游《海棠》诗云："月下看荼蘼，烛下看海棠。此是看花法，不可轻传扬。荼蘼暗处看，纷纷满架雪。海棠明处看，滴滴万点血。"主张烛下看海棠，因为在烛光映照下，红色的海棠更其鲜艳如血，相形之下苏轼著名的《海棠》诗："东风渺渺泛崇光，香雾空蒙月转廊。只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆。"似尚明而未融。主张月下看荼蘼，因为月色朦胧中，荼蘼疑真疑幻似雪，与陆游同时的谢尧仁亦有《荼蘼》诗云："花要带月看，香要和露收。"对烛光与海棠、月光与荼蘼之间相宜关系作出人意料的发现。这是宜境创造的第一类例子。

徐渭《徐文长秘集》以为品茶"宜精舍、宜云林、宜永昼清谈、宜寒宵兀坐、宜松月下、宜花鸟间、宜清流白云、宜绿轩苍苔、宜素手汲泉、宜红妆扫雪、宜船头吹火、宜竹里飘烟。"这里，诸般宜茶境界当分两个层次。一是品茶分别与精舍、云林、永昼清谈、寒宵兀坐等等之间的相宜，特别是红妆扫雪，更营造出乍见突兀、却又终觉倍感和谐的宜茶之境。二是在精舍、云林、松月、花鸟、船火、竹烟等等之间因茶而生的相宜，特别是"永昼清谈"与"寒宵兀坐"之间，"素手汲泉"与"红妆扫雪"之间，超越冷热绚素等表象差异，在更深的层次上达到契合。前引张鎡《玉照堂梅品》"花宜称"、"花荣宠"及袁宏道《瓶史》"花快意"诸条，亦莫不如此。这是第二类例子。

使不类而类，宜的第三类例子更与一个时代整体氛围的构造密切相关。前引《苕溪渔隐丛话前集》卷二十二谓王安石不仅要求品茶须有相应的功夫，游山也同样须有适宜的举止。而将品茶的功夫推而至于美味，刘攽《蟹》诗云："味尤堪荐酒，香美最宜橙。"[①]将游蒋山的心境推而至于其他山水，苏轼《饮湖上初晴后雨》云："若把西湖比西子，浓妆淡抹总相宜。"刘嗣隆《宜春台》云："山高不似城中景，树密尤宜雨后看。"郑震《宿虎丘》云："崖裂池如束，天虚塔欲浮。最宜初日上，高处看云收。"杨咸亨《江郊亭新成赋二十三韵》云："山长波迥目力短，空濛宜雨高宜晴。"品茶、啖蟹，游山、观水，连同当时人的玩月、赏梅，等等，两宋文人、士大夫将宜的要求，在日常生活的不同方面一以贯之。晚明承续两宋而变本加厉。谭元春《再游乌龙潭》云："潭宜澄，林映潭者宜静，筏宜稳，亭阁宜朗，七夕宜星河，七夕之客宜幽适无累。"（《谭友夏合集》卷十一）李流芳《虎丘》云："虎丘宜月，宜雪，宜雨，宜春晓、宜夏、宜秋爽、宜落木、宜夕阳，无所不宜，而独不宜于游人杂沓之时。"（《江南卧游册题词》）[②]袁宏道《觞政》"四之宜"论醉酒之宜："醉月宜楼，醉暑宜舟，醉山宜幽，醉佳人宜微酡，醉文人宜妙令无苛酌，醉豪客宜挥觥发浩歌，醉知音宜吴儿清喉檀板。"卫泳《悦容编》"缘饰"篇云："饰不可过，亦不可缺。淡妆与浓抹，惟取相宜耳。首饰不过一珠一翠一金一玉，疏疏散散，便有画意，如一色金银簪钗行列，倒插满头，何异卖花草标？服色亦有时宜，春服宜倩，夏服宜爽，秋服宜雅，冬服宜艳，见客宜庄服，远行宜淡服。花下宜素服，对雪宜丽服，吴绫蜀锦，生绡白苎，皆须褒衣阔带，大袖广襟，使有

[①] 此酒与蟹之宜，另参刘仙伦《得蟹无酒》："水乡秋晚得白蟹，望断碧云无酒家。此意凄凉何所似，渊明醒眼对黄花。"则有蟹无酒之杀风景也。

[②] 另参阅黄允交《杂纂三续》列举"杀风景"诸例，如"鼓吹游山"、"松林作厕"、"名山壁上题诗"。

儒者气象。”文震亨《长物志》卷三讲在庭院中构建人工瀑布，“尤宜竹间松下青葱掩映，更自可观。”卷八讲室内布置：“高堂广榭，曲房奥室，各有所宜。即如图书鼎彝之属，亦须安设得所，方如图书，云林清秘、高梧古石中，仅一几一榻，令人想见其风致，真令神骨俱冷。”游山观水、着衣缘饰、园林构造、家居布置，连同前引陈继儒、袁宏道等人的盆景、瓶花，徐渭、屠隆等人的品茶，这些原本互不相属的领域，也跨越界限，相适相宜。一方面，它们是各自所属时代的产物，另一方面，它们也构成了各自的时代。

文人、士大夫使不类为类而至于宜境，令日常生活艺术化、审美化，这是他们自觉区别于一般贫贱、富贵之人之处。不过，从另一个角度说，这也正是他们的当行本色。钱钟书曾指出，对仗“乃撮合语言，配成眷属。愈能使不类为类，愈见诗人心手之妙。譬如秦晋世寻干戈，竟结婚姻；胡越天限南北，可为肝胆。”[①]可见创造宜境的匠心，与他们运用对仗等手段作诗的诗心，是二是一。

四

宜不仅与一般贫贱、富贵之人的粗俗相对，与“杀风景”相对，还有着更多、更大的相对性。如北宋王禹偁《黄州新建小竹楼记》云：

> 子城西北隅，雉堞圮毁，榛莽荒秽。因作小楼二间，与月波楼通。远吞山光，平挹江濑。幽阒辽夐，不可具状。夏宜急雨，有瀑布声；冬宜密雪，有碎玉声；宜鼓琴，琴调虚畅；宜咏诗，诗韵清绝；宜围棋，子声丁丁然；宜投壶，矢声铮铮然。皆竹楼之所助也。（《小畜集》卷十七）

这是作者谪居黄冈时所作。出仕遭贬，固然不幸，但在王禹偁这里，二间小楼之中，也可以营构属于自己的诸般宜境。从而也表明，在贬谪的不幸面前，并不必然是怨艾和哀愁，也完全可能作别一种选择。古代文人士大夫的出处行藏历来是重大的人生关节，宜，就是这样一种无论是仕还是隐，都能以从容与满足的情绪深深沉浸于其中的生活态度与境界。

此外，宜与一般贫贱俗人、与杀风景等的相对，也还值得作更深一层的思考。如明代冯可宾《岕茶笺》将“文童”与“无事，佳客，幽坐，吟咏，挥翰，徜徉，睡起，宿醒，清供，精舍，会心，赏鉴”等并列为“宜茶”境界之一。许次纾《茶疏》则从反面立意，将“粗童”、“恶婢”与“恶水，敝器，铜匙，铜铫，木桶，柴薪，不洁巾帨，各色果实香药”等并列为“不宜用”之一。而早在南宋，张镃《玉照堂梅品》已将“与粗婢命名”列为“花屈辱”之一。可见在文人、士大夫的宜境创造中，僮仆的角色不可小觑。另据宋代洪巽《旸谷漫录》记载，“京都中下之户，不重生男，每生女，则爱护如擎珠捧璧。甫长成，则随其资质教以艺业，用备士大夫采拾娱侍。名目不一，有所为身边人、本事人、供过人、针线人、堂前人、剧杂人、琴童、棋童、厨子，等级截乎不紊。”（《说郛》卷七三）文人、士大夫与僮仆分属两个不同的阶层，前者的审美趣味一定程度上以对后者的役使和不平等为代价，但另一方面，

[①] 钱钟书《谈艺录》，北京：中华书局，1986 年，第 185 页。

也应该看到前者对后者的辐射影响，诚如马克思所曾经指出的：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏艺术的大众，——任何产品也是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”[①]“粗童”、“粗婢”、“恶婢”等固然无与于宜境的创造，但文人、士大夫使不类而类、而宜，也并不全然是他们的随意为之，将哪些“不类”归于杀风景，将哪些“类”归于宜，也离不开包括“中下之户”、包括“文童”在内的更广泛“主体”的共同参与。也只有这样，才能真正形成时代的审美风气、审美氛围。

这也启示我们，古代文人、士大夫所营构的宜之情境，并不是封闭性的、远离人间的空中楼阁、蓬莱孤岛，而就是生长、成活在现实生活的土壤之上。但现实原本就是平凡世界、更有这样那样的杀风景，贫贱之人没有物质能力、富贵之人没有精神能力改变和提升这些状况，而文人、士大夫对此作出自由的选择、创造。扩大来看，不仅宜之境界，整个古代文化的优秀遗产，在主体精神上，也可以说是以文人、士大夫为代表、为担当的文化。我以为这一点非常重要。今天，我们面临的已远不止是一般的杀风景，而是各种各样资源滥用、杀鸡取卵的生态危机。对此，我们没有幼稚到去复活、照搬古代文人、士大夫的主体精神，这是不可能的。重要的是问一问，在今天我们还有没有——如果目前还不成熟，那么——最终还能不能有这样一个类似于古代文人、士大夫的主流阶层？一个类似于古代文人、士大夫的有意愿、有能力按照宜的或者美的规律、原则自我塑造的主流阶层？

与此相关，古代文人、士大夫主体创造的宜同时也是自然之宜，这一点同样深可思之。古代哲学、美学中的“自然”，在魏晋时代——这也是宜开始从实用转向审美的时代，经过玄学的洗礼，被注入了远较我们今天一般所理解的客观自然广阔得多的内涵。如庄子《马蹄》篇以为将马放之天然之所就是天性自然，郭象却注解说马的天性是供骑能行，因此放而不乘不仅不是“任性”，反而是“伤性”，只有依其本性，“尽其所以能行”，才是任性。再如庄子《秋水》篇云：“牛马四足，谓之天；落马首，穿牛鼻，是谓人。”郭象却注解说：“人之生也，可不服牛乘马乎？服牛乘马可不穿落之乎？牛马不辞穿落者，天命之固当也。苟当乎天命，则虽寄之人事，而本在乎天也。”这些都说明郭象玄学思想中的自然观，并不排斥人对外物自性作能动的探究把握。[②]在这样的传统自然观的脉络里，使不类而类之宜，也正是古代文人、士大夫在对外在自然之性探究把握的基础上，结合内在审美的需要而构造的结果。试看张鼐《题王甥尹玉梦花楼》一文之例：

> 辟一室，八窗通明，月夕花辰，如水晶宫、万花谷也。室之左构层楼，仙人好楼居，取远眺而宜下览平地，拓其胸次也。楼供面壁达摩，西来悟门，得自十年静专也。设蒲团，以便晏坐；香鼎一，宜焚柏子；长明灯一盏，在达摩前，火传不绝，助我慧照。《楞严》一册，日诵一两段，涤除知见，见月忘标；《南华》六卷，读之得《齐物》《养生》之理。此二书，登楼只宜在辰巳时，天气未杂，讽诵有得。室中前楹设一几，置先儒语录、古本四书白文。凡圣贤妙义，不在注疏，只本文已足。语录印证，不拘

① 马克思《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第二卷，北京：人民出版社，1995 年，第 10 页。

② 参阅汤一介《郭象与魏晋玄学》一书的有关分析，北京：北京大学出版社，2000 年。

窠臼，尤得力也。北窗置古秦、汉、韩、苏文数卷，须平昔所习诵者，时一披览，得其间架脉络。名家著作通当世之务者，亦列数篇卷尾，以资经济。西牖广长几，陈笔墨古帖，或弄笔临摹，或兴到意会，疾书所得，时拈一题，不复限以程课。南隅古杯一，茶一壶，酒一瓶，烹泉引满，浩浩乎备读书之乐也。（《翠娱阁评选张侗初先生小品》卷二）

这里，已不易区分哪些是人工的创造，哪些是大自然的节律？也无须区分。当代论者在将中国古典园林与现代的"自然公园"相对比时曾经指出，虽然两者都以"自然"为指归，但前者的自然，绝不仅是纯粹的客体，还包括更重要的内容，即天地万物的运迈以及宗法社会与之的应合，需要表现人与自然景观的和谐，进而表现人与宇宙的和谐。[①]张鼐笔下的梦花楼也正是这样的古典园林一景，体现了宜之自然的精髓。另一方面，现代"自然公园"实际上也恰是一个反讽，在人与自然相互对立的现代社会，原本意在重建人与自然关系的"自然公园"倒反过来使人强烈意识到这种对立，甚至加剧这种对立。

不过，虽然主体创造是宜亦即自然不可缺少的一部分，但是主体的使用也须遵循相应的限度。这也同样是魏晋以来自然观的重要内涵。如对于郭象庄子注，赵昌平曾补充指出：

郭象"任物之性而使之"的思想又是含有辩证因素的。他虽肯定"任物之性而使之"，却又认为使之不能过当，不能违天伤性。所以《马蹄》、《秋水》二注中，郭象又强调指出："尽能在于自能；而乃走作驰步，求其过能之用，故（焉）能有不堪而多死焉。""穿落之可也，若乃走作过分，驱步失节，则天理灭矣。"这样郭象的自然观，就表现出这样的思想萌芽：物各有自性，顺应其自然之性即无为，而无为不是无所作为，人对物性的合理把握，合理使用，就是顺应了天理自然。[②]

这是对古代自然观十分准确的补充与完整理解。而自魏晋以来对宜之境界的创造与欣赏，正是这一自然观最具文人、士大夫气息的审美实践。周作人曾指出："茶事起于中国，有这么一部《茶经》，却是不曾发生茶道，正如虽有《瓶史》而不曾发生花道一样。"[③]周氏颇有些遗憾古代中国人缺少宗教精神，不过从另一角度看，这也恰是古人讲究适度、中和，不向过度发展的表现。不要说与西方文化、即与较为接近中国文化的日本文化相比，这也是鲜明特点。在这个意义上说，"宜"也就是"度"。而"度"，是"由人类依据'天时、地气、时美'所主动创造"，"掌握分寸、恰到好处，出现了'度'，即是'立美'。美立在人的行动中，物质活动、生活行为中，所以这主体性不是主观性。用古典的说法，这种'立美'便是'规律性与目的性在行动中的同一'，产生无往而不适的心理自由感。此自由感即美感的本源。"[④]在这一段话里所谓"古典说法"固非吾国之"古典"，但"掌握分寸、恰到好处"之"度"，以及"规律性与目的性在行动中的同一"等等，却正可援以为古代宜的美学"说法"。

因此，古代文人、士大夫的宜境创造与欣赏，是将主体、自然、合度等三方面的要求交

[①] 参阅王毅《中国园林文化史》，上海：上海人民出版社，2004 年，第 86 页。
[②] 赵昌平《八代自然崇尚和骈俪体诗文的关系》，《赵昌平自选集》，桂林：广西师大出版社，1997 年，第 252 页。
[③] 周作人《〈茶之书〉序》，陈平原、凌云岚编《茶人茶话》，北京：三联书店，2007 年，第 7 页。
[④] 李泽厚《历史本体论》，北京：三联书店，2002 年，第 4 页。

融一体而达到的。这样一个理想的情境才是宜。在此，有必要指出，在前文所论宜与一般贫贱、富贵之人的粗俗相对，与杀风景相对等等之外，尚有另一种相对性。如果说粗俗、杀风景与宜相对是不及，那么这一种相对性则是宜之过度。这在南宋以降，文人、士大夫不断膨胀的各种个体化、精致化的风尚、情趣中，已可以清楚地看出来。"爱闲惟与病相宜"（陆游《爱闲》)、"养成花下无穷懒，占尽人间彻底痴。"（陆游《闲咏》）懒、病、痴等固有前承魏晋以来某一线趣味、宗尚的意味，但漫漶至明清，则在更多的文人、士大夫中成为流行价值。"过"犹"不及"，宜本是对生活的艺术化、审美化，消除生活与艺术的距离，实现生活与艺术的融合，但宜之过度，宜之极端化、个人化，倒反而将日常生活推之于身后，使生活与艺术成为渐行渐远的两个领域。这不能不说是生活与艺术之间关系的悖论与倒置。合度本来是构成宜的理想情境的要素之一，但对于宜之过度，合度却反过来成为必须强调的要求之一。尤其重要的是，如何处理生活与艺术的关系，如何消除生活与艺术之间的鸿沟，至今还是一个需要严肃面对的问题。美学在近现代的发展，无论在西方还是在深受西方影响的中国，都有日益等同、局限于艺术，而与生活不断脱节的趋势。正是有见于此，一些著名美学家近来提出"重构美学"、"生活即审美"的主张与构想，在东西方都产生了较大的反响。[①]对于这些主张与构想，包括宜之过度在内的中国古代宜的美学，无疑也可以提供多方面的启示。

最后，让我们以东西方两则轶事结束本文。哲学家、美学家狄德罗当年得到一件新的睡袍，不意竟带来困扰：

> 我原先的寒伧的、舒适的卡尔芒德的破衣服在哪儿？朋友们，留住你们的老朋友吧。朋友们，小心别让财富击中。但愿我的例子教育你们……你们听听奢侈造成多少灾害，一贯奢侈产生什么后果。我的旧睡袍是我周围的破衣烂衫中的一件。一把草垫椅子、一张木桌、一块贝加摩的挂毯、一块松木板托住几幅被烟熏黑的木版画，没有画框，角上用钉子钉在这幅挂毯上，在这些木版画之间挂着三四个石膏制品，和我的旧睡袍一起形成最和谐的贫困。现在一切都不协调了。不再有整体，不再有统一，不再有美。[②]

清代作家沈复与妻（芸）扫墓带回山石，制成盆景：

> 神游其中，如登蓬岛。置之檐下，与芸品题：此处宜设水阁，此处宜立茅亭，此处宜凿六字曰"落花流水之间"，此可以居，此可以钓，此可以眺。胸中丘壑若将移居者然。一夕，猫奴争食，自檐而堕，连盆与架顷刻碎之。余叹曰："即此小经营，尚干造物忌耶？"两人不禁泪落。（《浮生六记》卷二）

狄德罗与沈复差不多生活于同时，这些十八世纪的惊恐，对于我们当有着十分纠缠难清的意义。沈复的盆景，一方面让我们惊叹中国古代文人、士大夫在几片山石之间"如登蓬岛"，另一方面也迫使我们思考一个优美的宜的传统，能否免于越走越窄、最终以破碎收场的命运？而在狄德罗那里，旧睡袍所寄寓的类似中国古代宜境创造与欣赏的整体、统一、协调与

[①] 参阅〔德〕沃尔夫冈·韦尔施《重构美学》，陆扬、张岩冰译，上海：上海译文出版社，2002 年；〔美〕理查德·舒斯特曼《生活即审美——审美经验和生活艺术》，彭锋等译，北京：北京大学出版社，2007 年。
[②] 转引自达尼埃尔·罗什《平常事情的历史》，吴鼐译，天津：百花文艺出版社，2005 年，第 248 页。

美，面对新睡袍在今天所代表的奢侈、过度及其严重得多的后果，还能够成为有效的忠告与选择吗？

节奏·句式·意境

—寻找古典诗歌研究的新方法[①]

Dept of East Asian Languages and Cultures University of Illinois, Urbana-Champaign 蔡宗齐著

中山大学中文系 李冠兰译

节奏、句式和意境是中国古典诗歌研究中极为重要的三个范畴。节奏是传统诗学中的句法论的研究重点。论诗者普遍著重研究分析单音节和双音节词如何组合成句，从而创造出独特的韵律与美学效果。意境或意象则指诗歌作品中所呈现主、客观世界之实相。古代批评家对诗歌意境的研究，都集中于探索这种实相的“超越”特征，即所谓“言外之意”、“象外之象”、“境外之境”，等等，通常是从纯粹的审美角度，对这种“超越”特征加以印象式的评述。三个范畴中，句式的研究最为薄弱。古人谈句式不外是倒装、穿插之类的感性描述，而今人也很少认真借鉴汉语语言学理论分析来诗歌句式，在时空、读作者关系的深层上深究诗歌意境的生成方式。

节奏和句法为实，意境为虚，看似互不关联，可是实际上它们却有着密不可分的关系。诗歌的音义节奏与句子结构是意象营造的语言基础，而诗歌意境则赋予诗句以生命和感发人心的力量。然而，为何诗歌以一定的节奏与句式组句就可取得难以言传的审美体验呢？为何新的节奏与句式的结合就能促使新诗体的诞生？为了寻找这些问题的答案， 笔者试图结合运用传统诗学句法论与现代语言学句法论，较系统地研究中国诗歌的节奏、句式、意境的演变过程，并揭示三者内在的互动关系。这一研究也许能为古典诗歌的历史发展提出一种新的诠释。由于篇幅所限，本文只能极为粗略地勾勒中国诗歌节奏与句式的演变轨迹，以及它们在营造诗歌意境方面所起的作用。

传统句法论与现代句法论的差异与互补关系

传统诗学句法论主要研究诗歌节奏，而句式的分析仅仅是附庸而已。早在晋代，挚虞（？～公元311年）已意识到各种诗体都有其特定长度的诗行。一些诗体采用固定长度的诗行(如三言、四言、五言、七言等)，另外一些诗体的诗行则长短不一。因此，诗歌被分为齐言诗与杂言诗两大类。同时，文学批评家们开始注意到，诗行长短的变化，与诗歌语言自身节奏与外在音乐节奏密切相关，可以唤起各种不同的审美经验。例如，钟嵘（公元469－518

[①]作者根据中文读者的需要对译稿作了补充修改。

年）指出了五言句与其诗所蕴含的无穷滋味的联系。[1]宋代以后，批评家们开始自觉地研究诗句内在音义节奏，用“上四下三”这类语言来加以总结。诗的节奏来自于句子内单音节词与双音节词之间固定的停顿，它决定了文字如何组合来表意，所以与语义又是相关的。它不仅强化了我们对诗歌声响的体验，亦左右了诗歌的表意，故可称为“音义节奏”（phonetic-semantic rhythm）。然而，直到清代，刘熙载（公元1812－1881年）等批评家才清晰地认识到这种节奏在语义上的重要性，开始研究不同的诗歌节奏所生成的不同意境。其中，刘氏对四言、五言及七言句内在韵律与诗意关系的论述最为精湛。[2]

中国批评家忽视句式分析，大概是与汉语本身的特点相关的。句式（syntax）作为西方语法学的概念，体现了西方语言遣词造句中时空－逻辑框架（spatiotemporal-logical framework）。汉语是一种“无形态标记”（noninflectional）的语言，没有时态、语态、性数等方面的严格限制。因此，汉语的字词主要依赖语义节奏、语序和虚字的结构作用而组合成句子。在诗歌中，语义节奏往往能使读者得到足够的暗示，从而把字词组合成一个有意义的句子。所以，中国古代文法家没有建立一种以时空－逻辑关系为轴心的句法理论，而论诗家也不作类似分析，这是很自然的。

然而，忽视诗歌的句式分析，是一件很可惜的事情。诗歌意境是通过词语、意象的独特组合而生成的一种强烈的审美体验。对诗歌句式的考察，有利于阐明诗歌意境内在的生成方式。自马建忠《马氏文通》于1898年问世以来，中国语言学家一直在致力于建立一套基于西方句法模式的汉语语法。在他们研究的基础上，我们对汉语句子结构有了足够的认识，从而得以深入探讨诗歌意境生成的语言学基础。当然，在借用现代句法论来分析诗句组合中时空－逻辑关系的同时，我们也必须正视现代句法论把语言韵律排除在外的缺陷，认真地用以节奏分析见长的传统诗学句法论加以弥补。两种句法论结合起来使用，我们就更可能找到揭示各类古典诗体内在特性的新路子。

汉语的两种基本的句型：主谓句与题评句

无论是通用语言还是诗歌语言，汉语造句遵从两个矛盾而互补的原则：时空－逻辑原则与类推－联想原则 (analogical-associational principle)。

如果根据第一个原则造句，所用的词语则组成一个部分或完全的主谓结构。主谓结构由

---

[1] 钟嵘云：“夫四言，文约易广，取效《风》、《骚》，便可多得，每苦文繁而意少，故世罕习焉。五言居文词之要，是众作之有滋味者也，故动会于流俗。岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者邪！”（曹旭编：《诗品集注》，上海古籍出版社，1994 年，第 36 页）。

[2] 刘熙载云：“五言上二字下三字，足当四言两句，如‘终日不成章’之于‘终日七襄，不成报章’是也。七言上四字下三字，足当五言两句，如‘明月皎皎照我床’之于‘明月何皎皎，照我罗床帏’是也。是则五言乃四言之约，七言乃五言之约矣。太白当有‘寄兴深微，五言不如四言，七言又其靡也’之说，此特意在尊古耳，岂可不违其意而误增闲字以为五七哉！ ”（刘熙载撰：《艺概》，上海古籍出版社，1978 年，第 70-71 页。

施事者（主语）及其行为或状态（谓语）组成，并有可能牵涉到一个受事者 （宾语)。一个完整的主谓结构，或呈现出或暗示着“施事者→行为→行为的受事者”这样一个由因至果的时间过程。在英语等西方语言中，这种结构是诗歌语言或者通用语言造句的主要框架。但在汉语中，这种主谓结构却远远不如在英语中那么重要和普遍。特别在诗歌中，至少就抒情而言，这种结构往往只是聚合词语的两种方式的中较为次要的一种。

需要注意的是，汉语的主谓结构比英语主谓结构所受限制更小。西方语言有时态、语态、格、性、数等限制，但汉语非但没有这些限制，而且主语经常省略，而谓语自身并不固定在某时某地。因此，读者在阅读汉语句子时必须根据上下文推断，并结合句中的虚字来理解。读者在结合语境推断的过程中，便会深深地沉浸于文中所描述的情与景，好像此情此景如图画般在其眼前展开一样。汉语的这种主谓结构自身就蕴含着诗化的潜质，而这个特色正是由汉语“无形态标记”的特性所决定的。西方的批评家看到了这一点，费诺洛萨尔瓦多 （Ernest Fenollosa）与 庞德（ Ezra Pound）这两位杰出的美国批评家就据此提出汉语作为诗歌媒介的优越性。[①]

另外，汉语中有一种西方语言中没有的，被著名语言学家赵元任称为题评句 （即题语+评语；topic+comment）的非主谓句型。赵先生举出了三个例子说明题评句的特征：“这事早发表了”；“这瓜吃着很甜”；“人家是丰年。”在这类句子中，形式主语不是一个主动的施事者，而是“被动”地受观察评论的一件东西，一个场景，或者一个事件，故称为“题语”。 题语之后的形式谓语既不是题语自身的“行为或状态”，而是则指说话人对“题语”所作的评述，故称为“评语”。[②] 笔者认为，“评语”更多地反映出说话或撰写人的对题语的态度或情感反应，而不是“题”本身的状况。这一倾向在诗歌中尤为明显。题与评之间没有真正的谓语，正强调了两者之间是在时空上是互不相连的，而且没有因果的关系。说话人或撰写人在深刻地体察事物之际，通过类推与联想，将互不相干的题语与评语紧密地结合在一起。这种体察方式与时间--逻辑轴线上展开的认知过程是很不同的。题评结构倾向于在读者的脑海中再现作者的所思所感，所见所闻。正是因为题评的句型拥有这种突出的感发人心的力量，无怪乎自《诗经》以来诗人便以之抒情达意了。[③]

中国古典诗歌节奏与句式的演变

每一种诗歌类型的诞生，都是以一种或多种独特的音义节奏的形成为标志的。反过来说，新的音义节奏的出现，又促使了主谓结构与题述结构的重组。以下试对几千年来这两种句型结构最重要的几次重组予以概括的勾勒。

[①] Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ed. Ezra Pound (San Francisco: City Lights, 1936). 参见拙文“‘势’的美学：费诺洛萨和庞德的中国文字理论之再评价”，《东华汉学》，创刊号，郑清茂教授七秩寿庆专刊，第 83-103 页。

[②] Yuen Ren Chao, *A Grammar of Spoken Chinese* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 69-72.

[③]吾师高友工先生是第一位把赵氏句法理论运用于中国古典诗歌分析的学者。参见高友工著：《中国美典与文学研究论集》，国立台湾大学出版中心，2004 年，第 165－208 页。

四言诗

《诗经》所收，绝大部分为四言诗。一个四言句，几乎可以一律划分为两个二言的音段，故2＋2是四言诗独有的语义节奏。根据用词的不同，2＋2节奏可以配主谓结构，也可以承载题评结构：

桃之夭夭，

灼灼其华。

之子于归，

宜室宜家。 《桃夭》

此段诗第三、四句分别组成一个主谓结构。其中第三句是一个完整的陈述句，而第四句则省略了主语。第一、二句则是题评结构。在第一句中，“桃”是读者注意力聚焦之处的题语，而“夭夭”这对叠字则是观察者对桃树之“评”，即评价、描述。第二句与第一句的结构相同，只是将“评”（“灼灼”）置于“题”（“其华”即桃花）之前。

上文所引第一、二句体现了《诗经》中富于创造性的题评结构的特色。它将客观物象与内心的情感回应这两部分结合在一起，而不需要任何连词。在《诗经》中，几乎所有题评结构里的评语都是连绵字（包括双声、叠韵、叠字三类）。在英语中，叠字往往是拟声的（如“hush-hush”和“ticktock”），有时又是概念的（如“hanky-panky”和“helter-skelter”）。《诗经》中的连绵字主要是用于表达观察者对外物的情感回应，故将这种情感转化为感人的声音，多与概念无关。连绵字巧妙地糅合了情感的因素，成为历代诗人所喜爱的抒情方式，对中国古典诗歌的发展有着经久不衰的影响力。

骚

《楚辞》是继《诗经》以后第一个改造题评结构的重要范例。早期《楚辞》所采用的基本节奏是3＋2的形式。如以下引文所示，第一个三言段由一个单音节词和一个双音节词组成，并带有一个小小的停顿。因此，其语义节奏又可以进一步分为（1＋2或2＋1）＋2。需要注意的是，在早期《楚辞》的作品中，整句不止有五个字，因为每句第三字后往往有一个表示停顿的“兮”，但它不应作为一个音节记入语义节奏中。这种3＋2的节奏构成了一种新的题评结构：

君不行兮夷犹，

蹇谁留兮中洲。

美要眇兮宜修，

沛吾乘兮桂舟。

《湘君》的开篇这几句毫无疑问是题评结构，其中第一个三言段为“题”，紧接着的二言段为“评”。第四句 （沛吾乘兮桂舟）看似主谓结构，但仍然应看作题评结构。“兮”字引出的长停顿，犹如现代汉语中的破折号，使“桂舟”更像是一种补加的评述，而非“乘”的宾语。对比《楚辞》与《诗经》的题评结构，可以看出两个重大的变化，而这种变化似乎多少

削弱了题评结构的感染力。

第一个变化，是《楚辞》将“题”的部分扩充为三言。新增一字，造成了“题”与“评”两部分的不平衡。“题”从《诗经》中单一的物（object）变为一个自足的句子结构：如第一、二、四句首的小型主谓结构（“君不行”、“蹇谁留”、“沛吾乘”），又如第三句首的小型题评结构（“美要眇”）。这种扩充使三言段本身就能精简地表情达意。

第二个变化，是在题与评之间插入了表示停顿的“兮”字。这个停顿使“题”倾向于成为封闭自足的整体，而接下来的“评”则转化为一种补加的说明。此外，“评”更从情感上对外物的反应转变为一种信息补充，如第二句的“中洲”。在典型的《楚辞》早期作品中，二言段作为 “评”的作用已经被削弱，甚至变成对“题”的附属，因此往往可以将其省略而不损害整句的意思。例如，在《湘君》中，如果将句中的二言段全部删去，全诗仍可保持其原意。然而，从艺术效果上看，这些二言段却是不可或缺的，因为可以借之创造出巫歌巫舞快速、有力的节奏感，增强情感的表现力。

在以《离骚》为代表的《楚辞》后期作品中，“兮”字被置于一对句子中首句的末尾。这个看似不起眼的改动，实际上却带来了节奏和句法上的质变。

纷吾既有此内美兮，
又重之以修能。
扈江离与辟芷兮，
纫秋兰以为佩。
汩余若将不及兮，
恐年岁之不吾与。
朝搴阰之木兰兮，
夕揽洲之宿莽。
日月忽其不淹兮，
春与秋其代序。
惟草木之零落兮，
恐美人之迟暮。

由引文可知，表示句中停顿的“兮”字被“以”、“与”、“之”、“其”、“于”等连词取代。于是《楚辞》的句法节奏变成了3＋1＋2的六言句。这种新的节奏比《楚辞》早期作品更为舒缓，似乎反映了《楚辞》从巫风歌舞的表演到口述表达方式的转变。以连词取代“兮”，引发了句式的重大变化。正如上文所述，“兮”引起长的停顿，从而将诗句割裂为两个截然不同的部分（三言的题与二言的评）。相反，《楚辞》后期作品的句中连词，则将三言与二言段连接成一个紧密连贯的句子。如果说一个被“兮”分割的句子是题评结构，那么这些以连词连接的句子，则几乎无一不是主谓结构。

二言段在整句主谓结构中的作用，取决于领起它的连词。如引文中“之”字后的二言段成为及物动词的宾语（朝搴阰之木兰兮）；“其”字使后面的二言段必须是动词，而前面的三

言段则成为主语 （“春与秋其代序”）；“以”字则引起目的从句 （“纫秋兰以为佩”）。一个显著的例外是，若一个扩充的名词性短语占据了整行，该行则不是主谓结构，如《离骚》的开篇“帝高阳之苗裔兮”一句。

《楚辞》中骚体诗所用的连词种类不多，一个连词经常在同一首诗中反反复复地使用。虽然不同的连词可以创造出各异的主谓句式，但它们有一点是相同的：它们组成的句子都是线性单向，往前推进，而不允许横跨两音段的主谓倒装。这个特点无疑有助于叙述或描写中的铺陈排比。也许正是因为如此，骚体句式不仅在《楚辞》中被广泛运用，亦影响到后来赋体的写作。

五言诗

五言诗的2＋3节奏在东汉以前应用绝少。这种新的节奏形式确立以后，便迅速地流行起来，成为东汉以来各种新兴诗体节奏的核心部分。以下论述六朝与唐代的诗人是如何在这种节奏的基础上重塑五言诗的主谓结构与题评结构的。谢灵运《登池上楼》云：

池塘生春草，

园柳变鸣禽。

此对句中所见的2＋3节奏，看似3＋2节奏的一种简单倒转，但事实上其节奏重组的意义绝不可低估。在这种新的五言节奏中，《楚辞》的“兮”字或句中连词被去掉了，二言段改置于前，三言段改置于后，这就校正了《楚辞》中3＋2节奏头重脚轻的问题。取而代之的是平衡而灵活，朗朗上口的2＋1＋2或者2＋2＋1的节奏。在这种新的节奏中，“1”的作用不再如《楚辞》句式般局限于前三字之中，而是成为连接前后两个二言段的枢纽，或说是整句的中心。

谢灵运这一对句的节奏是2＋1＋2，其中“2”都是双音节的名词，“1”都是动词。看到这个名词＋动词＋名词的序列，出于阅读习惯，我们就会很自然地将这两句诗读成带直接宾语的主谓结构：池塘生出青草，园柳化为鸣禽。然而，逻辑思维又提醒我们，这两个动词不过是描述了作者想象中的景物，而非真实的自然现象。

事实上，这个句式表面上看似主谓结构，实质上却是题评结构。池塘与春草，园柳与鸣禽，都是成对的“题”。而成对的“题”之间的动词——“生”与“变”，则可视为评语。“评”揭示了诗人有感于流转的岁月凝于一瞬而触发的梦幻般的幻象。谢灵运将物候缓慢的变迁（春草生、禽鸟归）浓缩为一刹那的变化，想象瞬间池塘生出了春草，园柳化作了鸣禽。当我们在脑海中重现谢灵运所想象的物候变化的情景时，便不自觉地感受到了诗人看到春天来临时的喜悦与惊奇。诗中采用蒙太奇般手法将不同的景象叠合在一起——荒芜的池塘与绿草、无叶的柳树与啼啭的小鸟，营造了一个孕育着永恒的生长和变化的广袤意境。此外，作为“评”的动词——“生”与“变”，正是《易经》所阐述的宇宙观的两个基本原则：“生生之谓易”，“一阴一阳之谓道”（ 《系辞传》），故揭示出景物变换之后整个宇宙的变化过程。

从这一著名的对句可以看出，谢灵运是唐人（尤其是盛唐诗人）发掘五言诗2＋3节奏的表现力的先导。他们利用诗歌句式上的模糊性，将主谓结构与题评结构融为一体。他们更仿

效谢灵运的诗句，运用生动跳脱、超乎常理的动词作为“诗眼”，从而制造知觉上的各种幻象。

唐代律诗的句型结构，有着不同程度的复杂性。如杜甫《江汉》中所用的题评结构是相对简单的：“题”是一个二音节的名词，带出一个广阔的场景；三言段的“评”本身则是一个小型的主谓结构，陈述作者的身心现状。

江汉

江汉 | 思归客，
乾坤 | 一腐儒。
片云 | 天共远，
永夜 | 月同孤。
落日 | 心犹壮，
秋风 | 病欲苏。
古来 | 存老马，
不必 | 取长途。

有一种观点认为，诗歌是时间的艺术，而绘画是空间的艺术。《江汉》一诗则同时提供了时间和空间两种维度的阅读可能，从而证明，这种观念是失之简单化的。引文中的竖线划分了诗句中的二言段与三言段，将全诗分为两大部分。若沿着竖线垂直阅读，则打破了句子间接续的正常序列，突出了两组高度浑融的意象群，因而是空间维度上的解读。第一组意象群带出了从乾坤到广阔的河流，到天气（“片云”、“秋风”）等一系列宇宙天地的景象；另一组意象群，则集中于对诗人自身状况的评述：思归的旅人，他的困窘寂寞、他漂泊四方的经历，以及尽管年老体衰，但壮志不改的决心。如果说这种空间维度上的解读方法，强调了物我的比照，那么时间维度上的解读，即按诗的顺序一行一行地读，则揭示了诗人体察事物与沉思内省的心理过程。

通过逐句细读可知，全诗除了最后两句，都是由题评结构组成。在前六句中，起首的二言段带出了主题——诗人所体察到的广袤天地；而紧随其后的三言段，则引入了诗人体察外物而生发的对主题的评述。首联中，广阔无垠的景象（“江汉”、“乾坤”）引出了诗人凄苦无依、人微言轻的形象（“思归客”、“一腐儒”）。颔联中，“片云”、“永夜”的意象更深化了寂寞沉郁的忧思，但紧接着的评述部分中，人的感情感染了外物，外物亦能呼应人的感情，相互感应，则又似乎稍稍缓解了诗人的孤寂。正如《春望》的颔联（“感时花溅泪，恨别鸟惊心。”），通过对句法模糊性的巧妙运用，成功地创造了物－我移情的审美效果。在《江汉》的这一联中，“共”、“同”暗示了两个甚至更多的主语，但只有其中一个是确指的（“天”与“月”）。根据读者所理解的句中所暗示的主语的不同，此联可以有三种不同的解读：

片云与天共远，
永夜与月同孤。

片云、天（与我）共远，

永夜、月（与我）同孤。

片云——天（与我）共远，

永夜——月（与我）同孤。

这三种可能的读法之共存，正体现出世间万物共生共存，物我同情的审美境界——各种客观事物之间如此，人与自然之间亦如此。从这种共存之“道”可以味出，诗人的孤寂稍微得到了纾解，因而，得以为颈联中 “转”作了铺垫。颈联的“转”相当精警，因为诗人将“落日”、“秋风”这两种萧瑟忧愁的意象与诗人虽老病而奋起的壮志并列在一起了——落日不过更唤起了他的建立功业的志向，而秋风更是促使他从病痛中恢复过来。这一振奋的强音延续到尾联，诗人以比喻作结，阐述了垂暮之人生命的真正价值。

杜甫《春望》的句法结构则更为复杂，由双重的主谓结构组成，其中“题”与“评”分别包含一个小型的主谓结构。且看该诗的颔联：

感时花溅泪，

恨别鸟惊心。

以上每句包含了两个主语：二言段中潜在的主语（“感时”与“恨别”的人）与三言段中显在的主语（“溅泪”与“惊心”的物）。对第一个主语的省略增加了句子表意的含糊性，这双重的主谓结构，至少有五种的读法。

首先，如果将诗人自身理解为诗句中二言段和三言段的主语，那么，此联则可以解读为：

我为悲凄的时节感到痛苦，连花朵都使我潸然泪下。

我是如此地憎恨离别，连鸟儿的鸣叫也令我心惊。

这种读法中将“溅”与“惊”理解为使动动词。诗人是“溅泪”和“惊心”真正的主语，而“花”与“鸟”不过是形式主语，或者说，是引起诗人情感回应的缘由。

我们稍稍展开想象，可以将“时”与“花”、“别”与“鸟”分别组合成两个双音节词：“时花”与“别鸟”，则此联又有第二种解读：

有感于应时开落的花朵，我潸然泪下。

憎恨见到迷失的孤鸟，我为它的鸣叫而惊心。

这种读法将原诗的语义节奏变为3＋2 的节奏。通常来说，五言诗2＋3的语义节奏不容改变，然而，杜甫以善于倒换诗中固有的节奏和语序著称，他往往通过这一手法，获得特殊的审美效果。因此，这种读法尽管稍嫌勉强，似乎亦可接受。

如果我们将“花”与“鸟”理解为三言段中的主语，则可以得出第三种读法：

当我为这个悲凄的时节感慨不已，花亦为我洒泪。

当我为离别而怨恨感伤，鸟儿亦为之惊心。

如果二言和三言段的主语都是“花”和“鸟”，则有第四种读法：

为这个悲凄的时节感慨不已，花潸然泪下。

为离别而怨恨感伤，鸟儿内心惊惶。

最后，如果把二三言段间的停顿拖长，此对句便可视为一个题评结构，故又有第五种读法：

感时—花溅泪

恨别—鸟惊心

句中的长停顿（由破折号表示）打破了二言与三言段之间的时空－逻辑联系。由此，二言段中的“感时”、“恨别”是诗人沉思的主题，而三言段中的“花溅泪”、“鸟惊心”则成为诗人对自身情感状态的象征性描述。这些描述可以看作闪现于诗人脑海中的一幅幅画面，诗人的感受难以言传，除此方式则无以表达。这种表现手法，让我们得以通过诗人深刻的自省，重新体验到诗人脑海中如蒙太奇般跳跃的灵感与情怀。

从以上五种解读方法可以见出体察人类困境的三种不同视角。在头两种读法中，对人类痛苦的呈现，是纯粹从人的视角展开的。因此，自然似乎与人毫不相关，对他所切身感受的痛苦亦无所回应。更甚之，自然生生不灭，春天万物滋长，更让人感觉到自身的脆弱和苦困。自然与人的无情对照，是中国传统诗歌中永恒的主题，本诗的首联中“国破”与“山河在”的对比，无疑也涉及了这个主题。然而，第三、四种读法与头两种读法不同，其所要表达的意思正与这种对比恰恰相反。在第三种解读方法中，诗人从更广阔的角度去观察人类的痛苦，人与自然合为一个整体。这样一来，人的痛苦正是自然所能感知的痛苦，反之亦然。因此，在人之感时和花之溅泪之间，就有了动人的共鸣和联系。在第四种读法中，自然变成有情有义之精灵，主动地去感受体察人类的痛苦，成为倾诉人类的悲愁的代言人。第五种读法则是诗人对自己情感的深沉反思。

这三个不同的视角的变换，反映了诗人与所感知对象的关系悄然生变：从困窘的人类与无情的自然之间的痛苦比照，到人类与自然情感的互相呼应，到最后两者感情的全然相通。当我们随着诗句去细味这些变化之时，也能体验到诗人将其所观所感深化为梦幻般场景的全过程，与他内心最深处的感情息息相通。

七言诗

中国古代的批评家经常以“上四下三”来概括七言诗的节奏，即4＋3的句法节奏。然而，很多现代批评家喜用2＋2＋3来描述七言诗的句法节奏，以求更好地揭示七言诗与五言诗2＋3句式的内在联系。如王力先生便认为七言诗是在五言诗的基础上再增加两个字扩充而成的。所以他根据新增二字的词类与位置，将七言诗分为七大类。[①]

笔者认为，4＋3式与2＋2＋3式实际上代表了七言诗两种不同的语义节奏，不能相互等同。它们的句式结构互异，所产生的审美效果亦大相径庭。

2＋2＋3式由核心的2＋3节奏及一个附加的二言段组成。在一句的头四个字中，对于哪两个字属于附加的部分，可据读者个人的理解而定。最简便的判断方法似乎是：如去掉某二

[①] 见王力：《汉语诗律学》，上海人民教育出版社，1979 年，第 234-352 页。

字后对全句意思的损害最小，则该二字可视为附加的二言段。根据这个规律，我们便能轻易地判断下引李商隐的《隋宫》中有哪些是附加的二言段了（以括号表示）：

（紫泉）宫殿锁湮霞，

（欲取）芜城作帝家。

玉玺（不缘）归日角，

锦帆（应是）到天涯。

（于今）腐草无萤火，

（终古）垂杨有暮鸦。

（地下）若逢陈后主，

（岂宜）重问后庭花。

据上可知，附加的二言段可能出现在句子的开头，也可能出现在句中，这就形成了两种句式：（2）＋2＋3 或 2＋（2）＋3。如果将附加的部分去掉，每句都能读通，但全诗失去连贯，只是一堆描述隋炀帝故事的文字片段。诗人利用附加的二言段，构筑了两个相互作用、紧密相连的对比框架——今昔对比、现实与想象的对比。在这两个框架内，全诗的文字片段得以成为一个浑融的整体。

附加的二言段为何能带来这些出神入化的变化呢？在首联中，附加的二言音节分别是一个名词和一个情态短语。第一句“紫泉”（长安境内的一条河流）一语暗示了遭到遗弃的“隋宫”（“宫殿锁烟霞”）是长安城内隋朝皇帝的宫殿。第二句，“欲取”二字道出了长安宫殿荒废的原因：隋炀帝欲以芜城为家。“芜城”指广陵，即今之扬州。“帝家”则指隋炀帝为巡幸江南在扬州修建的行宫。依靠这两个附加的二言段，诗人将诗中对两个宫殿的客观描述巧妙地转为对隋炀帝的讽刺：他弃京城的皇宫不顾，而另在江南建造行宫，可见其昏庸无度、穷奢极欲、荒废国事。

在颔联中，两个附加的二言段以一对连词将两个句子接合为一个复合的主谓结构。起句“不缘”引入一个表示与过去事实相反的虚拟条件句：“玉玺不缘归日角”。中国传统的面相学认为，皇帝或者命中注定成为皇帝的人，额上会有角状的突起。诗中“日角”特指推翻隋朝、建立唐朝的唐太宗。[①]对句“应是”则引入一个表示与过去事实相反、带虚拟语气的结果从句：“锦帆应是到天涯”。“锦帆”指的是隋炀帝巡幸江南时乘坐的大型游船。起句的条件从句讲述隋炀帝遭到颠覆，而对句的结果从句则揭示了他被颠覆的原因：追求逸乐、沉湎酒色。这个复合的主谓结构还可以理解为隋炀帝的自述。我们可以想象，死后的隋炀帝遗憾地悲叹：如果他的皇朝未被李世民推翻，他的游船就可以一直开到天涯了。无论是以诗人还是隋炀帝的口吻去解读，颔联都表达了对这位荒淫无度的亡国之君的讽刺。

在颈联中，两个附加的二言段以一对时间副词补足了整个主谓结构。这对副词连接了过去与现在。在第五句中，“于今”将当下萤火无踪的现实与昔日的故事联系起来了：隋炀帝

[①] 译者按：据冯浩笺注《玉谿生诗集笺注》（上海古籍出版社，1979 年 10 月第 1 版），“日角”指唐高祖。（郑氏《尚书中候注》：“日角主庭中骨起，状如日。”《旧书·唐俭传》：“高祖召访时事，俭曰：‘明公日角龙庭，李氏又在图牒，天下属望，指麾可取。’”程曰：“旧注指太宗，非是”。）可备一说。

曾下令收集所有萤火虫，以之点灯，从而满足其在夜间游乐的需要。相反地，第六句的“终古”，则从眼前的老柳，追溯到隋炀帝下令在大运河旁种植柳树的当年。隋炀帝最喜柳树，所以他赐柳树姓“杨”，这便是“杨柳”得名的由来。这些柳树曾享有莫大的荣耀，但如今却只剩昏鸦栖止其上。利用这两个时间副词，此联将眼前无尽的荒芜（老树、暮鸦、日落）与昔日皇家的繁华（夜游、游船、绿柳环绕的大运河）这两种景象展现无遗。两种景象交缠，深化了诗人对这位追求逸乐、以致自取灭亡的皇帝的讽刺。

在尾联中，最关键的二言段再一次将两句诗连接成复合的主谓结构。起句“地下”把注意力转向隋炀帝如今所居的阴间世界。“若逢陈后主”引入一个带虚拟语气的从句；“岂宜”则将对句变为一个反问句。一如颔联，此联的虚拟句又勾起了读者的想象。诗人设想两位皇帝死后相逢的情形，这是一种巧妙的讽刺手法。陈后主在历史上以纵情声色闻名，而他死后在泉下遇到的，恰恰是推翻其统治的隋炀帝。读者可以想象，陈后主在见到隋炀帝时自鸣得意的自言自语：“打败我的人，如今也因同样的原因垮台了。”下一句“岂宜重问后庭花”更是进一步对隋炀帝加以讽刺。“后庭花”是陈后主创作的歌曲，一向被认为是靡靡之音。反问语气的运用，暗示了隋炀帝若在泉下与陈后主相见，必定会向他询问声色犬马之愉，对自己命运的讽刺意味懵然不觉，不知悔改。即使他生前不能乘坐游船直到天涯海角，在死后也执意要继续这种奢靡的生活。诗人运用反问的修辞手法，将对隋炀帝的嘲讽推向极致。

综上可知，就《隋宫》全诗而言，附加的二言段绝对不是处于从属地位的。虽然在单句之中，就字面而言，它只起到了表意的辅助作用，但就整体而言，它却是构成复合的主谓结构的关键。如果没有这些二言段，诗人不可能如此流畅地纵横虚实、往来古今，将叙述与议论融冶一炉，从而勾勒出历史的图景。

笔者认为，与 2＋2＋3 的节奏不同，在七言诗 4＋3 的节奏形式中，四言段本身聚合得较为紧密，并且可以与句中的三言段分离开来。这种句法结构似乎是《楚辞・招隐士》4＋（兮）＋3 句式的翻版。

桂树丛生兮山之幽，偃蹇连蜷兮枝相缭。

山气巃从兮石嵯峨，谿谷崭巖兮水曾波。　（《招隐士》）

晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。　　（崔颢《黄鹤楼》）

《招隐士》三句中，“兮”字仅用于表示句首四言段与句末三言段之间的长停顿，把它去掉完全不会改变语义，甚至连节奏也影响不大，因为前后两音段各自有独立完整的意义，吟唱或朗读时两者之间自然就会有较长的停顿。如此一改，三句就成了典型的4+3七言句：

桂树丛生山之幽，偃蹇连蜷枝相缭。

山气巃从石嵯峨，谿谷崭巖水曾波。

这里，我们难免会惊叹，这两句与崔颢的名联何其相似，非但形似而且神合。“桂树丛生山之幽，偃蹇连蜷枝相缭”两句均是大景与小景并列，相映生辉。“晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲”亦然。七言诗4+3节奏及其句式都与《楚辞》几乎完全一样，但批评家却没注意

到，极少把《楚辞》看作七言诗最早的源头。现在看来，我们有必要把七言诗的起源上推至《楚辞》。

确实，4＋3 的句式，在韵律与表意两方面都比较生动有力。与 2＋2＋3 的节奏相比，因 4＋3 节奏中两个音段自身的聚合力比较强，迫使两者之间的停顿也较长。虽然这个停顿仍然不如《楚辞》中“兮”引起的停顿长，但在句法上，却起到了与之相似的作用：将一个诗句划分为前后两部分，前面的四言段通常是主要的，而随后的三言段则起补足的作用。文天祥《过零丁洋》一诗便体现了这种句法的特点：

辛苦遭逢--起一经，

干戈落落--四周星。

山河破碎--风抛絮，

身世飘摇--雨打萍。

皇恐滩头说皇恐，

零丁洋里叹零丁。

人生自古谁无死，

留取丹心照汗青。

此诗前四句是一组比较特别的题评结构。如引文中笔者所加的破折号所示，每句的前后两部分并没有时空或者逻辑上的必然联系，因此只能将它们看作题评结构来理解。顺着四言段一列往下读，我们可以看到，随着作者的所思所想不断转深，诗句的主题也在变化：从他的求索道路、抗元战况，写到国家现状，最后又联系到自身遭际。随着四言段的题语从过去转换到现在，诗人在三言段中所倾泻的情感亦越发激烈。第一个评语“起一经”解释说明了诗人的人生道路始于对儒家经典的研习。其余三句的评语则利用蒙太奇的手法，从前面的主题一下子跳跃到具体的画面。在第二句中，“四周星”意指文天祥在国家的军事防御力量日益削弱的情况下，仍然不屈不挠地开展抗元斗争的四年。它还带出一个充满寥阔的空间感的意境——空寂的战场上洒落群星的天空。第三句的“风抛絮”，则从家国破败的主题切换到令人心碎的画面：沉重的山河如今化作软弱轻飘的飞絮，等待它的是被劲风刮走这一无可挽回的命运。第四句的“雨打萍”所使用的手法与第三句相同，诗人命运浮沉的主题，瞬间变换为无根的浮萍饱受雨打的画面。

本诗的后四句则是主谓句式，句中的四言与三言段接合为一个陈述句。第五至七句都是简单的主谓句，而最后一句则是一个双重的主谓结构。第五、六句中的四言段是扩充了字数的方位副词，而后面的三言段则是一个核心的主谓结构。当诗句中的方位副词从五言诗句首双音节段扩充到七言诗中的四音节段时，它就成为了整句的焦点。在全诗的转承处突出地运用四言方位副词（“皇恐滩头”），收到了很好的效果。皇恐滩地处江西境内的赣江边，是文天祥在1277年一次抗元战役中败退后仓促经过之地。可见，诗人并不是述今，而是在追忆他在名为“皇恐”的地方所感受到的惶恐之情。第六句的方位副词（“零丁洋里”）又将时间拉回到现在。皇恐滩的撤退以后第二年，诗人在横渡零丁洋时写下了这首诗。很巧合地，诗人

的心情刚好与所处之地的名字切合无遗。在蒙古兵消灭了南宋、征服了全中国以后，文天祥作为俘虏，要被押解到北方。这时，诗人感到了莫大的伤痛、屈辱和寂寞。然而，在尾联中，诗人的情绪又陡然一变。在深刻地思考了人生的意义以后，诗人最终将悲伤的情绪升华为一种英雄式的反抗精神。"人生自古谁无死"是前提，"留取丹心照汗青"则是收束全诗的结论。虽然诗人已死，但这两句诗已经成为中国历史上表现英雄气概与自我牺牲精神的最著名的格言。

以上对七言诗两种类型的分析，揭示了这两种节奏与相关的句法结构之间的内在联系。2＋2＋3 节奏通常构成一个较为完整的单一主谓句式。"2+2"中一个"2"是名词主语，可出现在第一、二字位置 （"人生自古谁无死"） 或第三、四字位置（"于今腐草无萤火"）。另一个"2"则是描述主语的形容词（"紫泉宫殿锁湮霞"）或描述整句副词，为行中第一、二字（"于今腐草无萤火"） 或第三、四字（"人生自古谁无死"）。 2+2+4 节奏不太适用于题评结构的构建，因此对这种句型运用不多。例如在李商隐的《隋宫》中，就没有题评结构。

相反， 4＋3 节奏则主要使用双重的主谓结构，如"欲取芜城作帝家"，"留取丹心照汗青"等等。4＋3 节奏使用单一主谓结构的情况有二。一是"3"为名词宾语，而谓语动词前移入"4"之中，如"地下若逢陈后主，岂宜重问后庭花。" 二是"4"为扩充的副词或名词短语，而"3"构成主谓结构，如"皇恐滩头说皇恐，零丁洋里叹零丁。" 由于四言与三言段之间有一个长停顿，题评结构在这种节奏中很常见。正如上文所述，《过零丁洋》中有一半的诗句都是题评结构。

词

晚唐及宋代以来，随着词体的出现，诗歌的几种节奏形式（2＋3，2＋2＋3及4＋3）在文坛的主导地位开始受到了挑战。与骚体、赋体和诗体皆不相同的是，词体的行中字数并不是整齐划一的。许多词调具有与诗、骚、赋迥然不同的节奏和句式。词体多变，较之诗、骚、赋体的作者，词人更能灵活地发挥音义节奏，创造新的句式。词体节奏最值得注意的两个新特点是，对诗体节奏的巧妙借用，以及全新节奏和句式的创造。

词体中对诗体节奏的运用，最巧妙的莫过于多行句的创造，这种手法鲜有用于诗体。以下李煜《乌夜啼》的片段，就是这种新型结构的极佳例子：

剪不断，

理还乱，

是离愁。

别是一般滋味在心头。

这四个句子都采用了诗体的节奏。头三句采用了三言诗的1＋2节奏，第四句则在七言诗4＋3节奏的基础上再加上一个二言段。虽然每一句都是一个主谓结构，但并不能单独地表达完整的意思。这些句子合起来，则构成一个延长的主谓结构。前两句是主语，后两句则是双重的谓语，其中两个"是"字明白无误地标示了这种主谓关系。有趣的是，第三句的"是"字似乎还可以解作指示代词"这"，这又将全诗变为多行题评结构：前两句是题语，第三句

是评语，而最后一句则是对评语的进一步发挥。

一个长句跨过数列诗行，与西方诗歌中句子的跨行接续（enjambment）相似。与西方的这种手法相近，词中多行的主谓或题评句，往往是意思说了一半，却随着诗行的完结而猝然停顿，从而取得一种特别的效果。辛弃疾《摸鱼儿》就用了大量这样的跨行长句：

更能消、几番风雨？匆匆春又归去。

惜春长恨花开早，何况落红无数。

春且住！见说道、天涯芳草迷归路。

怨春不语，算只有殷勤，画檐蛛网，尽日惹飞絮。

长门事，准拟佳期又误，蛾眉曾有人妬。

千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉。

君莫舞！君不见、玉环飞燕皆尘土。

闲愁最苦，休去倚危楼，斜阳正在，烟柳断肠处。

在此双调中，前后两阕均以跨三行的长句开始，后面接着一个双行句和带有三字领的长句，最后以四行的特长句结束。三字领后的“豆”或“顿”若拖长一些，那三字似乎也可当作单独一行。那么，除了两个双行句，整首诗都由跨数行的长句组成。词体的这种多行结构代表了对诗歌句构传统的突破。以前各体诗歌，包括杂言乐府，总以双句的形式来组合表意完整的句子，从而双句形成一个具有相对独立性的单元。这些成对的句子组合起来，就构成了一首完整的诗。诗、骚和赋的创作都比较严格地遵循了这个组句的原则，词体却不然。词人在承袭传统诗体节奏的同时，又从诗体固有的组句习惯中解脱出来，将一个完整的句子放入三行甚至更多行之中。

此外，词人还创造了两种新的句型——单字句和二字句。[1]在此以前的文体中缺少单字句和二字句，显然是与诗人试图将每一个句子构建成完整的主谓或题评结构的习惯有关，因为单字句和二字句过于短小，不可能构成一个完整的句式。词人摆脱了这种造句习惯以后，很自然地开始大量使用单字句和二字句，并且将它们置于词中的关键位置。

天。

休使圆蟾照客眠。

人何在，

桂影自婵娟。　（蔡伸《十六字令》）

这首小令是一个完全不平衡的题评结构。单字句“天”作为题语，是全首词的关键。其余三句，则是由词中说话人发出的一系列递进的评语。首先，他请求上天，不要让圆月映照着他这个孤独的客居之人。紧接着的便是他的独白：“人何在，桂影自婵娟。”究竟是“我”、是“她”，还是“我们两人”都在望月呢？词人在这里似乎有意作了模糊的处理。这个“题”

[1] 虽然乐府杂言诗、骚、赋中也有单字句和二字句，但它们往往只是没有实质含义的连词或者感叹词，如《上林赋》“**于是,** 蛟龙赤螭，䱭𩷑渐离……”；汉乐府《出东门》“**行。**吾去为迟。平慎行。望吾归。”

与“评”不相平衡的句式，是作者有意为之，以取得最大限度的新鲜感和表现力。

为了提高词作所表现的情感强度，词人亦常常叠用一言或二言段。如李清照的《声声慢》的开篇就是典型的例子：

寻寻觅觅，

冷冷清清，

凄凄惨惨戚戚。

第一、二句连续运用两组叠字，紧接着的第三句更是连用了三组叠字，这就创造出前所未有的2＋2；2＋2/2＋2＋2或者干脆就是2＋2＋2＋2＋2＋2＋2的节奏。这种延长的节奏很好地将词人无尽的哀伤和思念转化为强烈的声情体验。第三句连用三组叠字尤其值得关注。把三组句法单元（如辛弃疾《摸鱼儿》中三行句）或者语义单元（如本诗的三组叠字）结合为一体的作法，在此前的诗歌体裁中是鲜见的。在词体中突然大量地使用这种以三为一组(tripling)的表达手法，似乎是有意挑战诗体中成双结对（coupling）的组句习惯。

散曲

散曲中不少曲调的节奏与词中的小令相似，因此，独立的散曲（与散套对举）亦称小令，就似非巧合了。然而，散曲作家也创造了不少新的句式。以下两个例子便反映了散曲作家如何在同一曲调中构造出两种完全不同的题评结构。

枯藤老树昏鸦

小桥流水人家

古道西风瘦马

夕阳西下

断肠人在天涯　（马致远《天净沙·秋思》）

如上文所示，马致远的《秋思》在形式上与上文李清照《声声慢》的引文有不少相似之处。同样地，这个作品采用了三重叠用的手法。第一至三句连续叠用了三个六言句，而且在每句之中，又连续地叠用了三个双音节词。于是，这首诗便有了一连串十个双音节词（第一至三句中有九个，此外第四句还有一个），从而构成了比《声声慢》更长的 2＋2＋2……节奏。然而，它与《声声慢》中的句法节奏所取得的审美效果是完全不同的。在李清照词中，几个二言段都是充满感情色彩的叠字，叠字与叠字的快速接续加快了句子的节拍，加重了感情的强度。可是，在马致远的曲中，十个双音节词都是表示事物或者情景的名词。这一连串的名词相互接续，就像不同的画面在旅人的眼前慢慢转换一样。首先，他看到了古道上的枯藤。顺着枯藤而上，老树以及栖止其上的昏鸦映入眼帘。接下来，他看到了小桥，而弯弯的流水又将他的眼光引向远方的村里人家。过了小村，古道又出现在旅人的眼前——瘦马与旅人在夕阳下步履艰难地走向远方。所有的这些画面以及缓慢甚至是静止的动作，都带出了劳累的旅途和困顿的旅人所应有的迟缓节奏。而令人愉悦的乡村意象一闪而过，不过是对旅人无限凄苦的情绪的一个小小的缓冲。从句法的角度分析，十个双音节词构成了观察的多重题语，而最后一句则是作者对以上所有题语的评述。这个头重脚轻的题评结构，让我们想起蔡

伸那首尾大不掉的《十六字令》。蔡伸的词作以一个题语开篇，接下来三句都是诗中人对此题语所作的评语；而马致远的曲则由一连串的十个题语起头，最后一句作为评述作结。

乔吉使用与马致远之作相同的曲调，创造了一个更为新颖的题评结构，其中题语与评语微妙地融为一体。

莺莺燕燕春春

花花柳柳真真

事事风风韵韵

娇娇嫩嫩

停停当当人人　　《天净沙·即事》

对比《秋思》与《即事》，我们可以看到两者在处理二言段方面有显著的差异。首先，乔吉的整个作品都是由二言段构成的，而马致远曲的最后一句则有两个三言段（3＋3）。此外，两者二言段的成分也有很大的不同。《秋思》中的十个二言段都是名词，而《即事》中十四个二言段则一致地使用了叠字。

连续使用如此大量叠字的句法，之前的诗人很少运用，到了乔吉等散曲作家则较为常见了。诗中叠字的使用可以远溯到《诗经》，它们一般在诗的题评结构中充当评语。在其后的几千年间，诗人意识到叠字在表情达意方面的重要作用，不断地改进其使用技巧。在李清照的《声声慢》中，所有的叠字都来自于固有的双音节动词和形容词。这些叠字的运用，透露了与《诗经》中叠字的演变过程相反的创造过程。《诗经》中为数众多的叠字被认为是诗人受外物感发而作出的直接的、未被概念化的声字，随着时间推移，有些叠字才被概念化，成为固定的形容词或副词。与之相反的是，李清照新创叠字却是一个“去概念化”（deconceptualized）的结果。也就是说，将一个双音节词拆开，将其二字分别叠合，从而创造出一个新的富有节奏感和表现力的叠字。例如，将“寻觅”分解为“寻寻觅觅”，将“冷清”改造成“冷冷清清”。

这种“去概念化”乔吉做得尤为彻底。对他而言，似乎没有一个词是不可以拆解并叠用的。在《天净沙·即事》中，他将所有的词都变成了叠字，包括单音节词（“莺”和“人”）、双音节词（“娇嫩”）、形容词（“真”）和名词（“花”和“柳”）。假若诗中叠字都被改回成单字，此诗就呈现出一连串题评结构：

莺、燕－－春

花、柳－－真

事－－风韵

娇、嫩

停当－－人

作品中的“题”是中国古典诗歌中最普遍的两种对象：春天的花鸟和佳人。乔吉将两者并列，以期取得相互烘托之效。自然的美景与佳人的光彩相互映衬，越发迷人。“评”的部分只是普通的形容词。乔吉本可以像李清照那样将这些形容词去概念化，拆分、合并为叠字，

另一方面保留题语的原貌，比如把头两句改成“莺燕春春，花柳真真。”若这样的话，这首曲便承袭了最原始的《诗经》的题评结构 。但乔吉并没有这样做。为了求新，他不论题语评语，一律都变成叠字。这样一来，题语部分也变成了感情充盈的叠字，从而与评语融合为一。于是，每个词不仅捕捉了作者所见，还表现了他对这些景物充满愉悦的情感的响应，换言之，每个词既是题语，又是评语。自《诗经》的原型以来，题评结构经历了漫长的演变，现又发展出这种特异的题评合成体。

本文对中国古典诗歌节奏、句式与意境的演变作了粗略的勾勒。实际上，各类诗歌的主谓结构和题评结构的种类繁多，在此不能一一尽述。对这两种句型结构及其生成诗歌意境的不同效能的研究，可以写一部专著。然而，笔者希望，本文粗线条的概括能引起对这一重要问题更为深入的讨论。

古代诗题审美意义与结构功能刍议

浙江大学中文系　孙敏强

摘　要: 诗题是诗人创作的缘起和推力，是意象提示和序引，是诗人营造意境、结构全体的重要元素和艺术手段；对于诗歌文本而言，诗题是眉目，是诗歌意境与结构的原点和焦点；对于读者而言，诗题是诗人的启示，是进入诗歌境界的一个路标，一扇大门。我们应该重视对诗题的理解和研究。本文尝试对诗题的基本类型、审美意义和结构功能作初步探讨。

关键词: 诗题　意象　审美意义　结构功能

诗题成为研究对象，是必然和必要的。诗之有题，犹如事物之有名目，头面之有须眉。诗人将诗题视为创作中至为重要的事情，精心结撰，将其生命情感与才思倾注于诗题。《唐才子传・独孤及传》云："立题乃诗家切要，贵在卓绝清新，言简而意足，句之所到，题必尽之，中无失节，外无余语。"[①]诗题的产生，与诗从乐和经学中独立出来的背景，与诗的"自觉"息息相关。以诗与乐、诗与经学的关系为背景，与诗的"自觉"息息相关。对于诗人的审美创造，诗作的境界结构，和读者的鉴赏接受，诗题都是重要的元素或焦点。诗题本身，关涉到诗歌发展诸多层面的问题。诗题的产生与演进，诗题的特点与分类，历代诗人对于诗题的丰富与创新，诗题与诗歌题材的拓展，诗题的意蕴与诗歌境界，诗题对于诗歌文本结构的作用，以及诗题本身相对独立的审美价值等等，都是值得探讨的课题。

中国古代诗歌的发展，不仅体现于意象意境的发掘与开拓，体裁形式的原创、承续与变创，也体现在诗题的产生、发展与演进上。随着诗由经学时代（乐歌时代）到唐宋诗时代的发展，诗题本身也由以后人追加和沿用曲名为主更多地趋向以即事名篇为主，由意象类诗题、提示式诗题到叙事性或复合型诗题，诗题字数由诗经时代的个位数、李杜时代的两位数到苏轼时代的百余字，经历了一个从无到有，由简向繁，字数持续增加，功能逐步扩大的发育和成长过程。诗人即或沿用同一诗题，也往往前后相继，踵事增华，精益求精，直至该诗题臻于完美境界。如《春江花月夜》，宋郭茂倩《乐府诗集》载同题诗七首，隋炀帝二首，诸葛颖一首，均为五言四句，基本可称缴清题意。唐张子容二首，为五言六句，内涵略有拓展。这一绝美的诗题在张若虚笔下终于得到完美实现。此后唯录温庭筠一首，以晚唐格调而试图别开生面。嗣后诗人显然多为之辍手。徐增《而庵说唐诗》评杜甫《秋兴八首》说："《秋兴八首》规模弘远，气骨苍丽，脉络贯通，精神凝聚……七字之内，八句之中，现出如是奇观大观，真使唐代人空，千秋罢唱。寄语世间才人,勿再和秋兴诗也。"[②]瞿佑《归田诗话》卷

[①]傅璇琮《唐才子传校笺》第一册，中华书局 1987 年版，第 586 页

[②]陈伯海主编《唐诗汇评》上册，浙江教育出版社 1996 年版，第 1227 页

上云："崔颢题黄鹤楼，太白过之不更作，时人有'眼前有景道不得，崔颢题诗在上头'之讥。"[①]也都曲折地体现着这样的艺术心理。

诗题研究是诗学研究不可或缺的课题，但遗憾的是，以往即使有所涉及，也是零星片段式的研究。当然，这应当是由一部专著来探讨的大题目。本文尝试图就此进行一些思考，以求教于方家，并作为进一步探讨的基础。

一、古代诗题的缘起及其基本类型

中国古代最早的诗题以诗骚为代表，其诗题之由来大致有下述三种类型：

第一，《诗经》中的诗题大多由后人萃取该诗首句或首段中的词语意象合成，或一二字，或三四字不等。此类诗题有多种情况：如《小雅·正月》，取首二字为题；《周南·桃夭》，萃取首句"桃之夭夭"；《小雅·小弁》，为首字外加一"小"字而成；《秦风·权舆》，取自首段末句"于嗟乎不承权舆"；而《小雅·大东》，则取自第二段首句"小东大东"；《大雅·召旻》，更由首句"旻天疾威"和末章"有如召公"合成（朱熹《诗集传》曰："因其首章称'旻天'，卒章称'召公'，故谓之'召旻'，以别《小旻》也"[②]）……汉代以后，随着诗人命篇立题意识的加强，这样的诗题就不多见了。唯有后人辑佚前人歌诗时，为诗作追加诗题（如沈德潜《古诗源》和逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》中的一些诗题）有类于此。但这与后人萃取《诗》句合成诗题还是有差异的：《诗经》往往多由文本中取题，且诗题大多是意象性的，如《关雎》、《葛覃》等等；而后人辑佚歌诗时，每每取自文本之外，由古文献所交代的背景缘起和作者得题，如《弹歌》、《垓下歌》之类。

第二种当是取自乐舞之名，如《诗经·周颂》中的《酌》，文本中并没有此字，这一诗名实出于乐舞。朱熹《诗集传》特为注曰："酌，即勺也。《内则》十三《舞勺》，即以此诗为节而舞也。然此诗与《赉》、《般》，皆不用诗中字名篇，疑取乐节之名。"[③]《楚辞》中也有不少这样的诗题，如《九歌》诸篇，诗题即为乐舞之名。游国恩先生《楚辞概论》说"'离骚'到底是什么？据我看，乃是楚国当时一种曲名。按《大招》云：'楚劳商只。'王逸曰'曲名也'。按'劳商''离骚'为双声字，并以旁纽通转，故'劳'即'离'，'商' 即'骚' ；然则'劳商'与'离骚'原来是一物而异其名罢了。'离骚'之为楚曲，犹后世'齐曲'，'吴趋'之类。"[④]此诗题类型在汉魏以后蔚为大国，那就是对乐府古题的沿用。

第三种则为诗人即事名篇，别创新题。如屈原《橘颂》等。汉魏以后，随着文学的自觉和作者署名（著作权）和定题名篇意识的加强，这类诗题越来越普遍了。元稹《乐府古题序》有云：

> 《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、

[①]瞿佑《归田诗话》卷上，丁福保辑《历代诗话续编》下册，中华书局 1983 年版，第 1237 页

[②]朱熹《诗集传》卷十八，上海古籍出版社 1980 年新 1 版，第 222 页

[③]朱熹《诗集传》卷十九，上海古籍出版社 1980 年新 1 版，第 235 页

[④]游国恩《楚辞概论》，引自崔富章主编《楚辞评论集览》，湖北教育出版社 2003 年版，第 577 页

箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊祭军宾吉凶苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操引，采民氓者为讴谣，备曲度者总得谓之歌曲词调，斯皆由乐以定词，非选调以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往採取其词，度为歌曲。盖选词以配乐，非由乐以定词也……后之文人，达乐者少，不复如是配别，但遇兴纪题，往往兼以句读短长为歌、诗之异。刘补阙之《乐府》，肇于汉、魏，按仲尼学《文王操》，伯牙作《流波》《水仙》等操，齐犊沐作《雉朝飞》，卫女作《思归引》，则不于汉、魏而后始，亦以明矣。况自风雅至于乐流，莫非讽兴当时之事，以贻后代之人，沿袭古题，唱和重复。于文或有短长，于义咸为赘剩，尚不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉。曹、刘、沈、鲍之徒，时得如此，亦复稀少。近代唯诗人杜甫《悲陈陶》《哀江头》《兵车》《丽人》等，凡所歌行,率皆即事名篇,无复依傍。”[①]

对于把握古代诗题变迁而言，元稹之语很值得注意。他在此论及乐府诗由周楚《诗》《骚》到“近代”的发展过程，诗与乐的关系，以及诗体诗题的不同性质和类型。尤其是，他再三提到“属事而作”，“遇兴纪题”，“即事名篇,无复依傍”，实已涉及诗歌艺术从诗、乐、舞三位一体的时代到诗乐分途、诗歌独立以后诗人纪题名篇的情况，他认为，文人达乐者少，诗乐既已分途，则诗人在继承《诗》《骚》、古乐府精神的同时，自然应像杜诗那样即事名篇，无复依傍乐府古题。

明代胡震亨也持相近观点，《唐音癸签》有云：“诸诗内又有诗与乐府之别，乐府内又有往题、新题之别。往题者，汉、魏以下，陈、隋以上，乐府古题唐人所拟作也。诸家既有，而李白所拟为多，皆仍乐府旧名。李贺拟古乐府，多别为之名，而变其旧。新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者也。始于杜甫，盛于元、白、张籍、王建诸家。元微之尝有云：后人沿袭古题，唱和重复，不如寓意古题，刺美见事，为得诗人讽兴之义者，此也。”[②]在诗乐一体的时代，乐府诗题更多地具有音乐上的意义。乐府古题的创始之作，诗题往往在与诗作内容密切相关的同时，还具有标示乐器或曲调种类的意义（即元稹所谓“在琴瑟者为操引，采民氓者为讴谣”）。在诗乐分途以后，诗人对乐府古题的一些拟作，不仅与曲调背景和音乐意义脱节，而且也时或越出往作古题固有的题材范围。因此，诗人在沿用乐府古题时，有时还以序的形式来加以补充。而即事名篇,无复依傍的乐府新题，则已与诗人别创诗题没有太大差别。显然，胡震亨赞同元氏之说，也充分肯定始于杜甫的新题乐府在继承《诗》《骚》、古乐府精神的前提下，即事名篇,别创新题的做法。

关于诗题，可有多种分法，或由诗题所包含的时空等要素来分类，或以抒情、议论或叙事等功能来划分，甚至也可以句式句法等来划分。

[①]元稹《乐府古题序》，郭绍虞主编《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社 1979 年版，第 110-111 页
[②]胡震亨《唐音癸签》卷一，胡震亨辑《唐音统签》第九册，上海古籍出版社 2003 年版，第 523 页

二、古代诗题的审美意义

诗题不仅对于诗歌正文意象与意境、缘起与主旨等起着重要的提示作用，而且本身也常常具有独立的审美价值。好的诗题对诗作的抒情、叙事与议论起着画龙点睛的作用，有时甚至还可以作为文学文本来鉴赏。诗题的审美意义和价值体现在诸多方面，这里尝试略述一二。

1，诗题对创作的作用

诗人命题而为诗，或为诗而立题。诗题之于作者，是一种推力，一种导向；对于诗作及其意境，则为艺术原点，亦或是神光聚注的焦点。不仅如此，前人好的诗题诗作，也会成为后人诗思的诱因，一个有着无比诱惑力的挑战，或是有待超越和征服的标杆。最具代表性的是《春江花月夜》。此诗题为谁所创，说法不一。或说“未详所起”，或说陈后主所作，或说隋炀帝所作，郭茂倩《乐府诗集》卷四十七《清商曲辞·吴声歌曲》四引《唐书•乐志》曰：“《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》，并陈后主所作。后主常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太常令何胥又善于文咏，采其尤艳丽者，以为此曲。”[①]不管这一诗题出于何人，都可谓是天才灵感的显现。诗题五字，三平两仄，本身就是绝好的五言律句。春、江、花、月、夜，无一不是境界全出的美丽意象。春、夜，更多时间意味；花、月，则有空间的意味，月，是中心意象，花是呼应点缀；奔流不息的浩瀚大江，则兼有时空属性，融汇了春花月夜这时空诸要素。《乐府诗集》载同题诗七首，诗人们前后相续，在语言体式、意象意境上不断拓展和升华。这一诗题所包涵的显在和潜在的诗意境界，至张若虚笔下而发挥到了绝致。此诗像是一首或一组小夜曲，开头二韵八句，春、江、花、月、夜次第点出。月光下的江流，月光下春花开遍的芳甸，月光下对青春的生命和时光的追溯与叩问，月光下的离别、愁思和嗟伤……这一切，极有层次地融汇成神秘、宽广、恬静、光明的意境。最后二韵八句，与开头八句恰成极为完美的关合和对应，春、江、花、月、夜渐次归结与收束。尾联笔调摇曳，余韵悠悠，令人回味无穷。全诗三十六句，四句一换韵，每四句一组中，都于一、二、四句押韵，用韵极有规律而又富于变化。单就音节韵调而言，就颇有江流宛转、移步换景的奇妙感觉，读来流畅和谐而又回环往复。十五个月字，从月华东升一直写到斜月西沉。全诗弥漫和流动着的，是银色的月光、淡淡的忧思和静静的春江水。这首长诗本身就像天上的明月，拥有这样一轮明月和这样的诗篇，是我们生命里的幸运。此诗被后人赞誉为“孤篇横绝，竟为大家”，甚至有“孤篇盖全唐”之说，当我们击节叹赏此诗的时候，创此诗题者是不应该被忘记的。是张若虚成就了这一诗题，同时也是这诗题成就了张若虚。春江花月夜，此诗题本身即包含了无限丰富的审美信息，和神秘宽广的潜在审美空间，等待和呼唤着，最后终于催发了这位生长于长江之畔的诗人那伟大的灵感，从而成就了这首被闻一多先生誉为“诗中的诗，顶峰上的顶峰”的诗篇。

2、诗题的提示功能

诗题的提示功能，是指诗题包含了诸多信息，具有明确交代或暗示诗作的作者歌者、创作缘起、历史背景和诗歌主旨等功能。编者往往通过萃取诗题来凸现诗歌意象，提示和引导

[①]郭茂倩《乐府诗集》卷四十七，中华书局 1979 年版，第 678 页

读者的审美取向，而诗人则更是精心立题名篇，将其创作动机、审美旨趣与诗情画意凝聚和投注于诗题，以营构意境，达到所希望的艺术效果。

诗题的提示功能是多种多样的，我们在此着重谈谈诗题对于诗作意象和主旨的提示作用。早期的诗题大多一二字，常常包含单个意象，如屈原《橘颂》，诗题与内容一样纯粹，通过咏叹橘树，歌颂独立不迁的人格精神，开咏物诗之先河，也为后人绘咏兰梅竹菊以譬君子人格导乎先路。随着诗题字数的增加，诗题中开始包含多个意象（如上文所论的《春江花月夜》），而诗题所包含的信息量也逐渐增加。如同为咏蝉诗题，《咏蝉》和《在狱咏蝉》就大不一样。又如柳宗元《登柳州城楼寄漳汀封连四州》这一就很值得品味。诗人没有将其题为登柳州城楼寄刘二十八之类，而是写作寄漳汀封连四州，从某种意义上说，这是他向世人与政敌作出的一种公开表态，一份政治声明。在感受到诗歌正文抒写和郁勃着的悲愤忧思的同时，我们更应注意到此一诗题所折射的，诗人与刘禹锡、韩泰、韩晔、陈谏等同道者息息相关的情谊，以及诗人不屈不挠的性格。在较为显明的抑郁与悲凉之后的那种虽九死而未悔的倔强坚毅，是特别让我们感动的。

这种顽强不屈的精神，在柳氏同道中并不鲜见。如刘禹锡有玄都观组诗，更强硬地体现了这样的精神。刘柳等一起参加变法，失败后一同被贬，十年后又一起应召回京，因游玄都观，作《元和十年自朗州承召至京戏赠看花诸君子》（又题为《游玄都观》）："紫陌红尘拂面来，无人不道看花回。玄都观里桃千树，尽是刘郎去后栽。"[①] 借题发挥，以寓讽刺之意。因而招来报复，刘、柳等五人随即又被贬远州。十四年后，刘禹锡再回长安，又作《再游玄都观绝句》："百亩中庭半是苔，桃花净尽菜花开。种桃道士归何处，前度刘郎今独来！" 在此诗序引中，作者写道："余贞元二十一年为屯田员外郎，时此观未有花木。是岁，出牧连州，寻贬朗州司马。居十年，召至京师。人人皆言有道士手植仙桃，满观如红霞，遂有前篇以志一时之事。旋又出牧。于今十有四年，复为主客郎中。重游玄都，荡然无复一树，惟兔葵燕麦动摇于春风耳。因再题二十八字，以俟后游。时大和二年三月。"[②]此诗旧话重提，一个"再"字，将两首小诗联系在了一起，构成有机系列，自然形成了今昔对比与无限的感慨。一游而再游，道观有兴废，花事有变迁，人事亦有代谢，不变的是诗人的斗志和精神。这一个"再"字，关联着几十年沧桑岁月，和诗人的风骨精神，可谓一字千钧。这样的戏题之作与其《秋词》"自古逢秋悲寂寥， 我言秋日胜春潮。 晴空一鹤排云上， 便引诗情到碧霄。"和《酬乐天扬州初逢席上见赠》"沉舟侧畔千帆过， 病树前头万木春"的诗句，无不体现着这位"诗豪"昂扬不屈的性格精神。

3，诗题本身的审美价值

虽然"言简而意足"是诗人命篇立题的重要原则，但完美地抒写情志意趣，充分拓展诗境，也是诗人创作的根本宗旨。诗题从先秦发展到唐宋，字数大大增加，类型更为多样，所含信息也更趋丰富。例如有些叙事型诗题，已成功实现了与诗歌正文艺术职能的分工，诗人常常让诗题承担叙述与交代的功能，有时还将诗题当作序引来写，从而让诗歌正文可以更纯

[①]卞孝萱《刘禹锡集》上册卷二十四，中华书局 1990 年版，第 308 页
[②]同上

粹地抒情和议论。诗题与诗歌正文巧妙合理的分工合作，可以相辅相成，得到更好的艺术效果。有些诗题甚至已具有类似于文学文本的相对独立的存在价值。我们可以在欣赏诗歌正文的同时，将诗题单独作为散文名篇来欣赏。就此而言，苏轼的诗题是特别典型的。

苏轼有些诗题篇幅很长，最多的有一百多字，这样的诗题实际上已承当起序引叙述与交代的艺术功能。如《庚辰岁正月十二日，天门冬酒熟，予自漉之，且漉且尝，遂以大醉》，比照陶潜《饮酒》诗序："余闲居寡欢，兼比夜已长，偶有名酒，无夕不饮，顾影独尽。忽焉复醉，既醉之后，辄题数句自娱。纸墨遂多，辞无诠次。聊命故人书之，以为欢笑尔。"[①]诗题与诗序的形式与功能几乎完全一致，可以视为诗题序。读这样的诗题，还没有看到正文，我们就早已闻到了诗人家的酒香，看到和感受到了诗人的爱酒，诗人的醉态，和诗人的人格魅力。诗人的才思与妙笔使其诗题常常别开生面，成为情趣盎然，美不胜收的文本境界和一流文字，具有独立的审美价值。如《立春日，病中邀安国，仍请率禹功同来。仆虽不能饮，当请成伯主会，某当杖策倚几于其间，观诸公醉笑，以拨滞闷也》这一诗题，本身就是一个温馨美好的日常生活画面，诗人作为可敬的长者的形象跃然纸上。《九月中曾题二小诗于南溪竹上，既而忘之，昨日再游，见而录之》，《郭祥正家，醉画竹石壁上，郭作诗为谢，且遗古铜剑二》，《正月九日，有美堂饮，醉归径睡，五鼓方醒，不复能眠，起阅文书，得鲜于子骏所寄〈杂兴〉，作〈古意〉一首答之》，《十二月二十八日，蒙恩责授检校水部员外郎、黄州团练副使复用前韵二首》，《予以事系御史台，狱吏稍见侵，自度不能堪，死狱中，不得一别子由，故作二诗授狱卒梁成，以遗子由二首》，诗人的生平与生活，诗人的坎坷和坚守，诗人生命中值得记忆的特殊日子，诗人生涯中最艰难的，诗人心性中最沉痛的，都见诸诗题，寓于诗句。苏轼还有组诗诗题，诸题合观，可以视为简洁精彩的完整的日记体文本：《七月二十四日，以久不雨，出祷磻溪。是日宿虢县。二十五日晚，自虢县渡渭，宿于僧舍曾阁。阁故曾氏所建也。夜久不寐，见壁间有前县令赵荐留名，有怀其人》，《二十六日五更起行，至磻溪，天未明》，《二十七日，自阳平至斜谷，宿于南山中蟠龙寺》，《是日至下马碛，憩于北山僧舍，有阁曰怀贤，南直斜谷，西临五丈原，诸葛孔明所从出师也》。诗题在苏东坡手里，已经成为美文，一种独特的载体和相对独立的叙事文本，诗题与诗句，珠联璧合，交相辉映，构成了完美的艺术整体。

三、古代诗题的结构功能

好的诗题，虽非诗歌文本的主体部分，却与正文一起共同构成完美的艺术境界，并且对于诗作整体结构的形成起着特殊的作用。这种结构功能和作用主要体现在下述两个方面。

1、聚焦与去焦

诗题，是诗歌的眉目、主脑之所在，是作者营构诗歌艺术整体的一个原点。诗人往往依据自己的情愫诗思，选择具有特殊历史积淀和丰厚审美意蕴的意象名词命篇，并将其作为营

[①]逯钦立《陶渊明集》卷三，中华书局 1979 年版，第 86-87 页

构艺术意境和结构全体的基本元素。诗题之妙，在于揭橥全诗艺术结构的焦点，起到聚焦以结构全体的作用。好的诗题，是一个强音，是一种光源，其音色与辉光映照和辐射诗歌正文和整个艺术意境与结构。而在绝大多数诗作都有诗题，从而业已形成诗歌接受心理定势的前提下，无题诗的出现，又使读者在显在主题与审美聚焦点似乎缺失的情况下，更以发散性的审美思致去感悟诗作境界。如果说，聚焦式诗题是以类似于实体点面的形式辉映和对应于诗作正文的境界结构，那么无题诗题则类似于一抹虚空，给读者留下无限的空间，而这是作者有意为之，并且希望达到的艺术效果。在聚焦式诗题的作品中，诗作的艺术结构更多的是内倾的，即作品正文的境界结构围绕和呼应着诗题所标示的重心与焦点，读者的审美思致向作者靠拢；而在无题诗作中，诗作的艺术结构更趋向于开放和外向，即作品重心与焦点似乎是消隐和发散的，其境界结构指向和召唤着读者的审美接受。实际上，诗之无题，是作者向读者发出的呼吁和邀请，要读者更积极地参与诗作的二度创作。这就是诗题聚焦与去焦的结构功能。笔者在此谨略述一二。

李贺的《金铜仙人辞汉歌》是诗题聚焦结构功能的典型例子。在诗中，辞汉的金铜仙人是一个中心意象，辞汉是一个动态过程。作为主角，金铜仙人意象贯穿着辞汉的整个过程；而作为中心意象，作品中写到的所有意象："茂陵刘郎"、"画栏桂树"、"三十六宫"、"东关酸风"、"咸阳道"、"马嘶"、"土花"、"衰兰"、"清泪"、"汉月"、"波声"等等，都隶属于或围绕着它。辞汉的金人，成为此诗境界与结构的重心和焦点，一切都围绕和呼应着它。我们将这样的结构方法称为中心意象结构法。所谓中心意象结构法，是指作者通过设置关系全局、贯穿全作的，具有一定意义积淀与特殊审美意蕴的中心或焦点性意象，对作品主题命意、形象意境体系乃至整体结构起到贯通会神、画龙点睛、衬托映照等艺术效应，从而辉映和拓展作品的境界与层面，聚合和统摄作品的结构体系，使之成为完美的艺术整体的结构手法。这一切令人无限留恋、叹惋和忧伤的画面，所有清冷的、衰飒的、有情的或无情的意象，都围绕着这似无情却有恨的铜人。诗人通过这样的抒情方式和结构手段，将他作为唐皇室后裔对大唐皇朝如夕阳般坠落的无限伤感抒写出来，将炽热到极点的情感寄寓于冰冷的铜人，将挚情的抒发转换为冷峻的书写。

无题诗的出现，大约有两种情况，一是由于"诗外"的原因不得已而为之，二是出于创作心理和艺术策略而为之。前者是诗人有所避忌而不得不然，这往往是由于复杂的政治背景和错综的人际关系；而后者如果不是因为诗人创作时百感交集，无以名状，就是因为诗人有意采用这种艺术策略，以期取得诗歌意境意蕴最大化的艺术效果。无论是哪种情况，无题诗都或多或少会产生与聚焦式诗题不同的艺术功能和效应，而这也正是以诗题的提示与聚焦功能为前提的。在绝大多数诗作都有诗题，对读者的审美接受进行导向的前提下，诗之无题，使诗作的主旨、意境更显得含蓄和模糊，使其内涵与外延更扩大和多维，也使读者在失去来自诗人的显在的审美主导方向时，其艺术想象和审美视野趋于发散。无题诗创作以李商隐为代表，前人对此所论精详，无容置喙，谨借引清代词论家周济《宋四家词选目录序论》之语，作为对无题诗上乘之作艺术境界和效果的表述："夫词，非寄托不入，专寄托不出。一物一

事，引而伸之，触类多通，驱心若游丝之罥飞英，含毫如郢斤之斫蝇翼。以无厚入有间，既习已，意感偶生，假类毕达，阅载千百，謦欬弗违，斯入矣。赋情独深，逐境必寤，酝酿日久，冥发妄中；虽铺叙平淡，摹缋浅近，而万感横集，五中无主；读其篇者，临渊窥鱼，意为鲂鲤，中宵惊电，罔识东西，赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒，抑可谓能出矣。”[①]如果说，有寄托入的境界类似于意象聚焦式诗题作品的最佳境界，那么，无寄托出的境界则恰恰类似于无题诗作的最佳境界。我们认为，这两种境界无可轩轾，当其极致，皆可臻于艺术的最高境界。《橘颂》、“三吏”“三别”是最伟大的作品，同样，无寄托出的境界，也可以成就最美的作品，而后者，正是一些无题诗作者命篇创作时所企望的。

2、**空间与空白**

诗人通过对意象的选择、组合，在象与象之间构成特定的审美关系，使意象与意象、象与象外之间形成审美空白和空间，从而营构诗歌意境。而诗歌整体结构的形成，也离不开诗人对于词语、诗句的精心推敲，和对词句与词句之间的审美关系与空间的把握。同样，在诗题与正文之间，也有着多种多样的审美关系，存在或大或小的审美空白、空间和艺术张力。诗题与诗歌正文之间的这种空白与空间，对于诗境和结构整体的形成同样具有重要意义。一方面，诗人在诗题中标举的具有特殊意蕴的意象，由于足具审美内涵和艺术张力，对诗歌正文起着聚合、统摄的作用；另一方面，诗人在诗歌正文中又并没有将笔墨拘泥和局限于诗题所标示的焦点意象上，而是拓荡开去，以更宽广和空灵的诗境去呼应和点化诗题，从而在诗题与诗歌正文之间形成微妙复杂、富于意味的空白与空间。诗题与正文诗句犹如帅之于行阵，灯之于光影，又如玉映山辉，珠莹川媚。诗题意象的意蕴与辉光，充盈、温暖和映照着正文意象意境和诗题与诗歌正文之间的空白和空间，使诗作全体成为莹彻玲珑，浑然天成的艺术整体。题在诗外，更在诗内，诗题与正文相呼相应，相辅相成，共同构成完美的艺术境界和结构整体。

比较典型的诗例是陈子昂的《登幽州台歌》和李贺的《苏小小墓》。这两首诗体现的是诗人政治生活和个人情感生活中最为典型的情节。幽州台，战国时燕昭王所建。昭王为使燕国强盛，屈己下士，诚心相待，于易水之畔修筑高台置黄金其上，尊郭隗为师。于是天下贤士景从响应。君臣之间，同心协力，风云际会，使燕国国势为之一振。这是为千古仁人志士所乐道的历史传奇。李白《行路难》（三首其二）有“君不见昔时燕家重郭隗，拥篲折节无嫌猜。剧辛乐毅感恩分，输肝剖胆效英才。昭王白骨萦蔓草，谁人更扫黄金台？行路难，归去来”之句。陈子昂以此为题，与千古仁人志士同慨。幽州台意象，凝聚和表征着诗人烈士之心志，不遇之忧愤。题为登幽州台，诗人在正文中却无一字直接道著幽州台和登幽州台的过程，而是大笔宕开，以无尽的时空，苍茫的宇宙去对应他眼前和心中的幽州台。从而在诗题意象与诗歌正文之间形成无限广阔的艺术空白与空间。诗人登临此台，一生心事，涌上心头，浩歌一曲，其声情、其心志、其忧愤，弥漫充塞于天地之间，短短二十二个字，直教风云为之异色，草木亦与之同悲。诗人心性中的所有，透过这一诗题，

[①]周济《宋四家词选目录序论》，郭绍虞主编《中国历代文论选》第三册，上海古籍出版社 1980 年版，第 582 页

通过幽州台这一意象，也通过诗题与正文之间莽莽苍苍的空白与空间，铺天盖地泼墨般地挥写出来。真可谓神光聚注，墨气四射。

至于苏小小，那是一个美丽的传说和意象，作为诗人心目中红颜知己的化身，也为古代许多诗人所题咏。而在所有的题咏中，以李贺的《苏小小墓》最为著名："幽兰露，如啼眼。无物结同心，烟花不堪剪。草如茵，松如盖。风为裳，水为佩。油壁车，夕相待。冷翠烛，劳光彩。西陵下，风吹雨。"对于落寞而孤寂的诗人来说，苏小小，自是一种特别的温馨和寄托，而墓，却是凄冷、幽寂、伤感、绝望的意象，是死亡的象征。诗人在此着力描绘的不是墓，不是死亡，而是不无泛神论意味的自然意象与色彩。在诗人的笔下，所有的意象都是绿色的，鲜活的，有动感的，全部的意象和色彩都指向苏小小，这个在诗人心目中永远活着的温暖美丽的形象，却又都回应着墓作为死亡意象的凄幽冷寂的伤感情调；同时，这样的情感基调和色彩画面，弥漫着诗人对于心中和笔下美丽的生命之花凋谢和陨落的审美感受与哀思，所有的意象和色彩，融汇成凄迷一片的艺术之境，却又都蕴含着隐隐的温润和暖意。诗题之中，诗题与正文之间形成空灵微妙的空白与空间，和凄迷复杂的艺术张力，成为美艳与死亡、温暖与幽冷、美和美的幻灭交织在一起的矛盾组合，从而凝结了为李贺所特有的诗情质素。在这里，色彩成为诗人生命和生命情感的载体，那幽寂的冷色调组成的神秘和弦，奏鸣的是怎样的旋律啊？在昌谷心灵的谷底，想像着、期待着的是怎样的有关色彩与生命的约会？在如烟如雾弥漫着的凄迷的绿色里，诗人想要说些什么，千载之下，无人能会；这样的相待，也无人能解。但我们还是能够在这彻骨的悲凉后面感受到诗人深心中的热望和呼唤，在幽寂凄凉的伤感调子里，分明有一种柔软与温热抵达我们的内心深处。在这里，诗题辐照着诗句，诗句成就了诗题。诗题与诗句，完美地融为一体，成就了这首千古绝唱。

总而言之，诗题对诗人而言，是创作的缘起和推力，是其精心结撰的意象提示和序引，是诗人营造意境、结构全体的重要元素和艺术手段，由此，诗人开始艺术神思和逍遥之游，从而创造出审美的境界；诗题对于诗作文本而言，是诗之门面，诗之眉目，是诗歌意境的一个原点，也是一个神光聚注的焦点；诗题对于读者而言，是作者的耳提面命，是我们进入诗歌境界的一条线索，一个路标，一把钥匙，是一扇引人入胜的门，打开它，便别有洞天，风光无限。我们应该重视对于诗题的理解和对诗题审美意义和功能的研究。

孙敏强（1958-），男，浙江大学中文系教授。主要从事中国古代诗学研究。

悲情之“雅”与欢娱之“俗”

——以词之“雅”“俗”为例

中南大学文学院　杨　雨

摘　要：清初各大词家、词派在对明词进行反思的时候，都意识到造成明词流弊的重要原因是文人耽于逸乐的时俗，因此他们在重塑词之雅正形象的过程中不约而同地在其理论体系中或有意或无意地试图恢复词的悲情之雅，对明词欢娱之俗进行理论上的反叛。而这一崇雅反俗的原动力，一方面是顽强的儒家“怨刺”诗教传统的要求，另一方面则是人性深处本能的悲情意识的体现以及由悲情意识引发崇高的伦理同情的需要。

关键词：词　雅　俗　悲情　欢娱

“雅”“俗”是中国古代文学批评理论中的一对基础范畴。从文体发展的角度来看，“雅”“俗”从最初的音乐范畴，继而延伸为文论范畴，又在兼有音乐与文学双重特性的词体中再度统一，并被赋予了新的内涵，具有了新的理论意义：音乐韵律上的“雅正”、“和雅”，内容主题上的“骚雅”、“风雅”，语言风格上的“闲雅”、“淡雅”，等等；以及与之相对的“鄙俗”、“卑俗”、“浅俗”、“俚俗”等相关衍生范畴。词体的发展其实就是不断文人化和诗化的过程，所以尊体往往伴随着尚雅。对于雅俗范畴在词体发展史上的融合和对立，无论从本体论还是风格论上，学界关注已多，此不赘述。但笔者在研读相关成果时发现，在对这对词学范畴的梳理过程中，似仍留下了一个重要方面，亟待被人重视：那就是词在抒情风格上客观存在着“雅俗”之分——抒发悲情意识的词因其能够同时激发起接受者艺术上的审美同情和伦理上的道德同情，往往被认为是崇高的、典雅的；反之，欢娱之词则常常被认为具有“俗趣”。这一认识不仅指向抒情风格在作品中的外在呈现——悲情的还是欢娱的；而且还指向词作者在创作心态和创作目的上的内在抒情动因：是因“无端哀怨”产生的“万不得已”之“词心”在作品中的深层酝酿和深情爆发，是作者内在生命意识的流溢；还是仅仅为当下的宴嬉逸乐、流连光景或粉饰太平，或为逞文人之才学技巧，或为应歌、应景、应时、应社的游戏谐谑之作？在接受层面而言，上述抒情风格的外在呈现和内在动因就为接受者和批评者的解读和阐释提供了不同的可能性：接受者会因为自身解读和阐释的需要，将悲情词所引发的同情提升到诸如“风雅”、“骚雅”的高度，以适应中国诗学体系中的诗教传统，达到雅化、尊体的目的；反之，欢娱之词则往往因不符合这一传统而被排斥出雅化的轨道。抒情风格之悲情与欢娱虽然并非“雅”“俗”内涵的唯一元素，但至少应该是诗学体系中“雅”“俗”范畴构成的一个重要补充。

一、从清初开始的词之尊体崇雅反观明词欢娱之“俗”

词创作和批评的雅化历程其实早在宋代就已经开始了，从苏轼的“自是一家”对柳词之俗的反驳，到李清照推崇“典雅”，再到鲖阳居士的“骚雅”，王灼、张炎等追求的“雅正”，已经昭示了词创作在其鼎盛期的雅化轨迹。而真正倾一朝词学家之力将词之雅化理论推向极致的，还须等到词学的复兴期——清朝。清代词学复兴是建立在对明词流俗的反驳的基础之上的，而清人对明词总体上的否定又主要是通过对《草堂诗余》的否定开始的。在清初人看来，以《草堂诗余》为代表的明词之俗，从音律上而言体现在“排之以硬语，每与调乖；窜之以新腔，难与谱合”[1]；从下字用语上看，其俗体现在“卑者鄙俚淫亵”[2]，“陈言秽语，俗气熏人骨髓”[3]；从主题立意论，明词之俗体现在“意多柔靡”，因此“其用字则风云月露红紫芬芳之外，如有戒律，不敢稍有出入焉”[4]。清人尤其注意到了：由于曲的影响，导致明词整体风格上向曲“滑落”，而曲在元明一代的兴盛就是以区别于诗词之“雅”的“俗”为标志的，其起源“盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。宋词既不可被管弦，南人亦遂尚此，上下风靡，浅俗可嗤”[5]。降至晚明，时尚小曲更是形成了“不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世成诵”[6]的繁华局面，李梦阳等人“真诗乃在民间”的宣言恰是出炉于“俗曲”鼎盛的背景下。在这样时代尚“俗”的大风气影响中，明词确乎很难再维持自己的“高贵”门第，而是身不由己、随波逐流地“误以编曲为填词”，导致“师传既失，鄙风斯煽”的局面。

明词之俗一方面是受到曲俗的影响，另一方面则是时代风气尚俗的影响，而归根结底还是时代风气尚俗的影响。这里所谓的明代世风尚俗，主要是针对文人士大夫阶层而言。相比宋代，元代文人政治地位大幅滑落，而其都市生活的丰富却更远过之。元以异族建国，汉人知识分子失去了昔日的依傍，“九儒十丐”之说，就是其尴尬地位的写照。由此，文人自谋生活，以私人身份介入文学消费活动成为趋势，文学日益成为文人的一种“游戏”——尽管是与文人生命息息相关的“游戏”。关汉卿的【南吕·一枝花】《不伏老》，讲述的就是这样一种无奈而又坚定的情怀——到市民中间去，与市民同命运，才是文人的根本出路。难怪标榜为一代之文学的“元曲”具备了中国文学史上空前的市民世俗气息，这些风尚不能不对明代产生重大影响。而文人的游戏心态又在明代发展到了空前的地步，“如果说元人与明中叶康、王诸子是基于仕路受阻、壮志难展而借曲坛以逍遥避世，虽然最后都不可避免地走向了玩世，但他们的出发点却是求‘避’，是由‘避’而‘玩’，再通过‘玩’求‘避’，‘玩’是手段，‘避’才是目的；与此有显著区别的是，成、弘时期的江南才子们则是受世风文变的

---

[1] 朱彝尊《水村琴趣序》，载《曝书亭集》卷四十第 6 页，《四部丛刊初编》本。
[2] 谢章铤《赌棋山庄词话续编》，载唐圭璋主编《词话丛编》第 3511 页，中华书局 1986 年版。
[3] 朱彝尊《词综发凡·词综》第 12 页，上海古籍出版社 1999 年版。
[4] 文廷式《云起轩词钞自序》，载陈乃乾主编《清名家词》第 10 册第 1 页，上海书店 1982 年版。
[5] 徐渭《南词叙录》，载陈良运主编《中国历代赋学曲学论著选》第 586 页，百花洲文艺出版社 2002 年版。
[6] 沈德符《万历野获编》中册第 647 页，中华书局 1997 年版。

影响，个人才性需要发抒，因而借曲坛以实现自我，张扬自我，其出发点就是‘玩’，‘玩’既是手段，也是目的。”[①]这种既以“玩”为手段又以“玩”为目的的游戏心态使得文艺也以“玩”为重要特质了，词也好，曲也好，纷纷和文人一样，全然放下身段，成了游戏人生的法宝，原来“兰蕙蓬蒿，看来都是草。鸾凤鸱枭，算来都是鸟!”（唐寅【双调·对玉环带清江引】《叹世词》）

不仅明代文人日益张扬的个性意识使得他们选择以自由疏狂的浪子作风代替传统文人的雍容平和，都市经济的空前繁荣又为文人生活的奢华腐化推波助澜。虽然宋人已经很懂得人生的享乐，但无疑明代更加繁华的都市生活和商业氛围点染出了比宋代浓厚得多的世俗气息。在明代盛行一时的词集《草堂诗余》究其实质就是迎合了这种浓厚的世俗享乐气息，成为当时最为流行的歌曲选本。或者可以这么说，《草堂诗余》之所以在众多词选中脱颖而出，一枝独秀，实际上是迎合了时代风气的要求。它分调分类的编排方式，显然是为了应歌的实际需要：便于歌者在不同场合、不同时机来演唱不同的歌曲以侑酒佐欢，当然就比别的选本更能赢得市场。因此，《草堂诗余》之俗虽然有其选择不精导致选作良莠不齐的原因，而究其根本，还是因其编排目的之俗（其实《草堂诗余》所选也有许多历来公认的名篇、雅作，并非完全不择优劣）——是为了满足明人游戏的需要，娱乐的需要，说到底，是“俗”文化在明代泛滥造成的需要：“《草堂》一集，盖以征歌而设，故别题春景、夏景等名，使随时即景，歌以娱客。题吉席庆寿，更是此意。其中词语，间与集本不同。其不同者恒平俗，亦以便歌。以文人观之，适当一笑，而当时歌伎，则必需此也。”[②]

另一方面，从文艺的理论批评来看，明代心学的反叛愈益追求个人认识真理的权力、承认个性尊严，把关心的焦点眼光日益集中在私人的日常生活状态下，李贽倡导“穿衣吃饭即人伦物理”，就是其极端的表现。在这些新的环境因素和思潮的影响下，明人的文学活动发生了重要的变化，文人追求“俗趣”，宣称“真诗乃在民间”，标榜“童心”，提倡“性灵”，追求不带“文人习气”的“本色”话语，实际上反映了一种新的思维方式和思维立场的出现。曲和词本就是与民间贴得最近的两种抒情诗歌文体，在这样的理论指导下，明人眼中的词确实是和曲的功用不分畛域了：“盖明词无专门名家，一二才人如杨用修、王元美、汤义仍辈，皆以传奇手为之，宜乎词之不振也。其患在好尽，而字面往往混入曲子。”[③]以杨慎为例，他作为明词的领袖人物，其词却也有着明显的俗的特点，并且这种“俗”很可能是在时代风气影响下的有意识的选择。正如张宏生在《清词探微》一书中所说：“杨慎是一代大儒，状元及第，自然不是一般的乡里小民，他的词里面所表现出来的，应该是一种时代的和个人的特色，是一种自然而然的体现。否则，以他的学养，不管写成什么样的风格，恐怕都不是什么难事。他的创作与《草堂诗余》相契合，也就不是他个人的问题了……事实上，我们看到，杨慎的词中，即使不是完全用曲的语言，不少作品也是半曲化，这是和他追求俗的表现分不开的，二者正好是一而二、二而一的关系，都可以在他尊崇《草堂诗余》这个大背景下找到

[①] 赵义山《明清散曲史》第 91 页，人民出版社 2007 年版。
[②] 宋翔凤《乐府余论》，载唐圭璋主编《词话丛编》第 2500 页，中华书局 1986 年版。
[③] 吴衡照《莲子居词话》，载唐圭璋主编《词话丛编》第 2461 页，中华书局 1986 年版。

解答。"[①]这说明，即便是以杨慎为代表的明词大家，也有着主动求"俗"的意识，而这种主动求俗的意识无疑有着强大的、整个时代的文艺理论背景为其支撑。

正是由于明词种种"俗"的表现，使得晚明清初以来各大词学流派纷纷将批判的矛头对准明词，从而倡导各自理论中的"雅"词标准。云间派陈子龙的复古崇雅，批评南宋以后的词"寄慨者亢率而近于伧武，谐俗者鄙浅而入于优伶"，明词也"有惭宋辙"，追慕南唐北宋词之"高浑"；西泠词家论词动辄上攀《风》、《骚》，"以大雅为旨归的尊体论是对明人小道、卑体观的反驳"[②]；阳羡派陈维崧倡豪放词风，不满明代以来的淫靡香弱之风，欲以铜琶铁板以矫之；浙西派朱彝尊论词首推姜夔，而最流行于明代的词集《草堂诗余》却不录姜夔只字，朱彝尊之反俗倡雅就是奉姜夔之作为圭臬，称"填词最雅，无过石帚"[③]。清初各大词家纷纷打起"复古"的旗帜以反对时俗，所谓"时俗"当是以《草堂》为代表的歌曲选本的泛滥，而"复古"的标志则是或崇《花间》、或学苏辛，或宗北宋、或追南宋，总之是要逆元明词之俗，溯唐宋词之雅。那么元明词之俗与唐宋词之雅的主要区别到底该如何界定呢？

仍以《草堂诗余》为例。《草堂》之所以备受清人疵病，主要原因无外乎三点：其一是选词多有舛误甚或擅改原作；其二是为应歌需要多选平俗之作，以适应大众传播；其三是选词以艳情题材为多。除了第一点外，其实第二、三点都可再作辨析。词从起源起原本就是应歌而作，且民间也是词的主要来源，"俗"是其不可避免的特点。从敦煌曲子词到《花间集》，再到宋代众多应歌之作，"凡有井水饮处即能歌柳词"的根本原因还是因为词之"俗"，能够拥有上至王室贵族下至贩夫走卒的众多接受者。"艳情"则更是词的传统题材，即便是清初各大流派纷纷倡大雅，攀风骚，也还是绕不过词的"艳情"去，他们能做的只是为"艳情"寻找各种堂而皇之的理由罢了。由是可知，清人批驳《草堂》，真正目的并非批驳《草堂》所选作品之俗，实是借批驳《草堂》之俗来批判明代文人的游戏心态、浪子作风。换言之，只有扭转了文人的创作动机、创作目的和作品的传播形式，词的雅化才成为可能。因此，与其说清初人不遗余力地纠正耽于淫乐的"滥俗"词风，不如说他们真正想纠正的是耽于淫乐的滥俗世风和士风。如陈子龙所云："（宋人）所造独工，非后世可及。盖以沉至之思而出之必浅近，使读之者骤遇如在耳目之表，久诵而得沉永之趣，则用意难也。"[④]陈维崧则以其"磊砢抑塞之意一发之于词"；朱彝尊更是结合自己的身世抒发作词之感慨："十年磨剑，五陵结客，把平生、涕泪都飘尽。老去填词，一半是空中传恨。几曾围、燕钗蝉鬓。"（《解佩令·自题词集》）可见清初诸人虽然所倡各有不同，但都强调创作应该体现身世之慨、文人修养，出之以"沉至之思"，才能使作品饱含"沉永"之雅趣，而非仅仅流连风月，耽于俗乐之作。

二、欢娱之辞易流乎俗，悲情之慨常入于雅

① 张宏生《清词探微》第 134-135 页，上海古籍出版社 2008 年版。
② 孙克强《清代词学》第 150 页，中国社会科学出版社 2004 年版。
③ 朱彝尊《词综发凡·词综》第 12 页，上海古籍出版社 1999 年版。
④ 陈子龙《王介人诗余序》，载陈良运主编《中国历代词学论著选》第 344 页，百花洲文艺出版社 1998 年版。

既然晚明清初人在批驳明词的时候已经意识到造成明词流弊的重要原因之一是文人耽于逸乐的时俗所致[1]，那么清人在重塑词之雅正形象的过程中必然重视对这种欢娱之俗进行理论上的反叛，于是清初各大词家、词派都不约而同地在他们的理论体系中或有意或无意地试图恢复词的悲情之雅。

事实上，中国诗歌向以忧郁为正宗，从"悠哉悠哉，辗转反侧"的相思之苦开始，哀怨情愁就笼罩着中国的诗人和诗歌，我们在其中首先感受到又尤其能感受到的就是悲伤的情绪。正是这种淡淡的感伤情绪，奠定了中国诗歌史的忧郁传统，从"求之不得，寤寐思服"到"当君怀归日，是妾断肠时"（李白《春思》），再到"谁翻乐府凄凉曲，风也萧萧，雨也萧萧。瘦尽灯花又一宵"（纳兰性德《采桑子》）……我们感受到的正是这样一种淡淡的情绪，淡淡的忧伤，整部中国诗史似乎就是这样一部忧郁情怀的凝缩积淀史。中国古代诗歌批评习惯论正变，若以抒情风格论，则显然反映悲情意识的诗歌是主流，是"正"，而欢娱之辞则是支流，是"变"。《诗经》风、雅、颂虽是以音乐性质区分，但确实大、小雅中的诗篇流露的多是"温柔敦厚"的哀怨篇什，而常为诗教传统所诟病的郑卫之声则颇多欢娱之辞。所谓"郑声淫"，这个"淫"当是"繁声淫奏"之意，即"烦碎"、过分之意。结合音乐理论，我们也可把这个"淫"理解为节奏的轻快跳荡、活泼多变，而活泼轻快节奏的音乐适宜表现欢快的情感，因此与这一旋律特点相应的，郑风中的很多歌词确乎是表达了两情相悦的快感，与雅、颂之曲的中正平和相比，当然具有不同的审美效果[2]。以雅、颂为代表的庙堂之乐，多用钟、磬等重型敲击乐器，营造出沉缓肃穆的气氛，而以"郑声"为代表的民间俗乐则以其生机勃勃、欢快明悦的情调不断冲击着庙堂雅乐，最终成为"礼崩乐坏"的一种表现。

其实明末清初的逸乐淫俗与周代末期的"礼崩乐坏"是可以互为参照的。漫长的中国传统诗歌发展史上，民间文学之俗与士人文学之雅始终处于既矛盾冲突又相互融合的过程中。词在唐宋两代的发展历程即是文人之雅改造民间之俗的过程；其在元明两代的发展又展现了文人之雅再被拉回到民间之俗的过程。清人正是意识到了明代的这一"礼崩乐坏"，而痛心疾首地想要再纠"俗"之偏，将词的发展拉回到"雅"之正轨。这一由俗复雅的回归，从词的抒情表现形式上，即是以深沉的悲情之慨，替换轻快的欢娱之辞。这一复归的原动力，亦可以从两个方面来探讨：其一是顽强的儒家"怨刺"诗教传统的要求；其二是人性深处本能的悲情意识的体现以及由悲情意识引发崇高的伦理同情的需要。

首先来看儒家诗教传统对悲情的认同与对欢娱的排斥。儒教诗教批评的焦点集中在文学的功能上，对社会意识而言，强调的是其社会功能；对个人意识而言，强调的是其人格净化

---

[1] 以《草堂诗余》在明代的流行为例，或如晚明毛晋《草堂诗余跋》所云："宋元间词林选本几屈百指，惟《草堂诗余》一编飞驰。几百年来，凡歌栏酒榭丝而竹之者，无不拊髀雀跃。及至寒窗腐儒，挑灯闲看，亦未尝欠伸鱼睨……"实亦说明了词风与世风的一拍即合。

[2] 朱熹《诗经传序》："凡诗之所谓风者，多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌，各言其情者也。惟周南召南，亲被文王之化以成德，而人皆有以得其性情之正。故其发于言者，乐而不过于淫，哀而不及于伤，是以二篇独为风诗之正经。自邶而下，则其国之治乱不同，人之贤否亦异，其所感而发者，有邪正是非之不齐，而所谓先王之风者，于此为变矣。若夫雅颂之篇，则皆成周之世，朝廷郊庙乐歌之辞，其语和而庄，其义宽而密，其作者往往圣人之徒，固所以为万世法程而不可易者也。至于雅颂之变者，亦皆一时贤人君子闵时病俗之所为，而圣人取之，其忠厚恻怛之心，陈善闭邪之意，尤非后世能言之士所能及之。此诗之为经。"载《诗经集传》第 1-2 页，上海古籍出版社 1987 年版。

功能。这些观点的标志性成果就是“《诗》教”理论：“孔子曰：“入其国，其教可知也。其为人也温柔敦厚，《诗》教也。……其为人也温柔敦厚而不愚，则深于《诗》者也。”[①]在这里，“《诗》教”还是一个道德教育范畴，但它却提出了一个对后世文论产生重要影响的准则——温柔敦厚。孔颖达说：“温谓颜色温润，柔谓情性和柔。《诗》依违讽谏，不指切事情，故云温柔敦厚是《诗》教也。”[②]这个解释是人伦准则与艺术准则的合流。其中“依违讽谏”是就诗歌功能而言；“不指切事情”是就委婉含蓄而言，要求不一语道破，而用寄托象征手法。按照这样的艺术准则，那么必然从人伦方面要求创作者也具备“温柔敦厚”的道德禀赋，其为文的最高审美理想必然导致中和之美，而创作动机的“主文而谲谏”也成为其中代表性的观点。

那么“温柔敦厚”的“依违讽谏”传统又是如何体现于悲情的文学创作呢？众所周知，儒家为士人设计了“正心、诚意、修身、齐家、治国、平天下”的自我实现道路，这一道路描述的人生与社会理想，就是在充满伦理温情的家庭秩序之上，再投身于具有相似伦理模式的政治秩序。而悲剧意识的产生就正是理想的预设、理想的失落和追求理想的执着之间的矛盾。可以说，“儒家在创造理想的同时就预创了中国悲剧意识”[③]，家国同构的社会结构既决定了君臣关系和男女关系的情感相通，又使得中国悲剧意识的日常悲剧和政治悲剧都可以统一于日常悲剧的表达上，“以男女比君臣”的文学传统便使得封建时代的士人即使在感叹政治悲剧时也往往选择了“弃妇”和“妻妾”的口吻与心态。而臣子的“弃妇”与“妻妾”心态又使得中国的男性士人在咀嚼自身遭遇、抱负之时，往往隐藏了锋芒毕露的阳刚之气，而表现出哀怨凄婉的阴柔之美，由此奠定了中国抒情诗歌悲情意识的柔性基调。这一基调无疑是吻合了“哀而不伤、怨而不怒”的“温柔”诗教观的。宋词作为中国古典诗歌中柔性美的典范诗体，更集中地体现了这一悲怨的阴柔之美。因此清代词家的复古很重要的一方面就是基于对明词为欢娱而作直至耽于欢娱之淫乐的反叛，来重塑词的柔性的悲情之美（阳羡词的豪放或者是个例外，但阳羡派对悲情之美的追求却并不例外），以此回溯温柔雅正的“怨刺”之诗教传统。其实清人并不排斥艳情，甚至更加突出词主艳情的本色，但他们强调的是“艳情”外衣下的风骚遗则，如陈子龙所欣赏的“极哀艳之情”的南唐二主词；陈维崧早年工“哀艳之辞”，晚年虽在词风上追步苏辛，却一再肯定了悲情之美是词之根本，他在《曹实庵咏物词序》中认为词人之“事皆磊砢以魁奇，兴自癫狂而感激”，词应表现社会历史的变迁和个人身世命运的坎坷，“援微词而通志，倚小令而成声”（《乐府补题序》），真正能够感发人心的往往是具有家国身世沉痛之感的作品；朱彝尊推尊姜、张，一方面既是因其感同身受的流落江湖之感造就的词中清寂抑郁的风格，一方面也是因姜、张身处末世时的黍离麦秀之悲在词中出以香草美人之比兴寄托，营造出浓郁却又含蓄的悲情之美。确实如此：一旦“深陷”个人身世之悲或国家兴亡之痛时，词人往往会从宴嬉逸乐、歌咏太平、流连光景的暂时的欢娱之中超脱出来，更加注重作品中悲剧情感（包括个体生命意识的和社会意识的）的升华，

---

① 李学勤《礼记正义》第 1368 页，北京大学出版社 1999 年版。
② 李学勤《礼记正义》第 1368 页，北京大学出版社 1999 年版。
③ 张法《中国文化与悲剧意识》第 15 页，中国人民大学出版社 1989 年版。

从而将创作推向深刻、推向崇高、推向典雅。因此朱彝尊才会尤其强调“善言词者，假闺房儿女子之言，通之于《离骚》、变《雅》之义，此尤不得志于时者所宜寄情焉耳”[①]，强调词人“不得志”时的悲情爆发才能造就真正的“雅词”典范。这和司马迁的“发愤著书”、和韩愈的“欢愉之辞难工，愁苦之言易好”是多么深刻的异代共鸣？其后常州词派奠基人张惠言在《词选序》中更是明确宣称：

> 《传》曰：“意内而言外谓之词。”其缘情造端，兴于微言，以相感动，极命风谣里巷，男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇以喻其致。盖《诗》之比兴，变风之义，骚人之歌，则近之矣。[②]

所谓“幽约怨悱不能自言之情”所指还是“温柔敦厚”的“依违讽谏”之风雅传统，而张氏解词确实也是奉此为圭臬的。至于其他重要词家如清初纳兰性德“得南唐二主之遗”、“哀感顽艳”的《饮水词》，清末王国维更是极力推崇以“血书”之词，则是从真情的角度肯定了悲剧意识赋予词体的深厚美感。可以说，有清一代词学尊体复兴的过程，实质上也是肯定词中悲情之美符合风骚、雅正的诗教传统的过程，而这一过程的推动则始于反判以元明词为代表的耽于游戏逸乐的欢娱之俗。

再看人性深处本能的悲剧意识对词体复归悲情之雅的要求。即使抛开中国特定的儒家文化积淀和诗教传统，我们也可以说，悲剧意识是人性深处的本能。虽则人人都有趋乐避祸的要求，但“趋乐”的过程本身就是悲剧性的——首先，追求欢乐不一定代表必然能够到达欢乐；其次，即使能够暂时到达欢乐，悲剧情感却依然是永恒的。为什么《古诗十九首》充溢着浓厚的时光之悲、命运之悲、死亡之悲？为什么到达帝王至尊、人生欢娱之极致的刘邦在衣锦还乡之时还要唱出“安得猛士兮守四方”的茫然无助，并“慷慨伤怀，泣数行下”？为什么桓温大将军北征，却手攀柳枝，慨叹“木犹如此，人何以堪”，且“泫然流泪”？为什么伟大的波斯王泽克西斯率领浩浩荡荡的大军进攻希腊时也会潸然泪下地感叹：“当我想到人生的短暂，想到再过一百年后，这支浩荡的大军中没有一个人还能活在世间，便感到一阵突然的悲哀”？……欢娱是相对的，悲情却是绝对的！因为只要人类还受到命运不可知因素的制约，还受到死亡的危险，人类的悲剧意识就不可能泯灭。就文学艺术而言，这种悲剧意识就是潜伏在人性深处最能动、最能激荡人心的创作原动力，而传达悲剧意识的文学作品也最能唤起接受者的情感共鸣，这种共鸣是不会受到任何时空的阻碍的。西方的悲剧“比别种喜剧更容易唤起道德感和个人感情，因为它是最严肃的艺术，不可能像滑稽戏或喜剧那样把它看成是玩笑。”[③]尽管悲剧不同于诗歌，但毕竟悲剧是从抒情诗中产生出来的，抒发悲剧意识的抒情诗歌无疑更能激发人性深处的同情心，而且这种同情比起喜剧色彩所引发的同情来显得更为严肃更为崇高。此处所说的“同情”，是“情同此心”之意，文学作品最重要的目的之一不就是要引起读者的同情吗？一个文学作品意义的完成，不仅仅在于创作，在某种意义上更在于读者的接受和阐释，因为随着时光的流逝，作者终究会“离场”，而读者却会将作

[①] 朱彝尊《陈纬云红盐词序》，载《曝书亭集》卷四十第 2 页，《四部丛刊初编》本。
[②] 载唐圭璋主编《词话丛编》第 1617 页，中华书局 1986 年版。
[③] 朱光潜《悲剧心理学》，载《朱光潜全集》第二卷第 241 页，安徽教育出版社 1987 年版。

品一代一代传承下去，不断地进行再接受和再阐释。因此评价文学作品，尤其是评价抒情诗歌的一个重要标尺就是它能否激发读者内心深处的同情。

一般说来，文学作品所激发的同情主要是道德同情和审美同情两种[①]。但由于中国特有的诗教传统，导致历代批评家对诗歌的抒情功用更加看重的是其引发的道德同情，以是否能引起崇高的道德同情作为评判作品价值的最高标准，有时甚至是唯一标准。以柳永为例，一方面他的歌词在广泛的受众群体中引起了共通的审美同情，成为当时最流行最受欢迎的歌词作者；另一方面在文人的话语体系中，却又因为其人其品其词不符合当时道德评判的标准而不断受到批评。中国诗教向来倡导“发乎情，止乎礼义”，柳永却居然不但敢“发乎情”，而且居然还敢“耽于情”，甚至还“肆无忌惮”地表达出“耽于情”的快乐，这就必然导致了他的作品在历朝历代都被目为“俗”的代表。这种看法在当时甚至直接导致了他的仕途偃蹇、人生困顿。但事实上，柳词也有被公认为“雅”的代表作，连苏轼都不得不承认“世言柳耆卿曲俗，非也，如[八声甘州]云‘霜风凄紧，关河冷落，残照当楼’，此语于诗句不减唐人高处”[②]；他的《戚氏》也曾与《离骚》并提：“《离骚》寂寞千年后，《戚氏》凄凉一曲终”。可见，柳词中被认为“雅”的还是那些脱离了男欢女爱的欢愉、表现士人羁旅游宦之悲愁的作品。可惜的是，文人主流意识中对柳词的批评往往以道德同情压抑了审美同情，换言之，对柳永的“道德审判”远远超过了对其作品所能引发的审美同情。在这一方面，王灼就是道德审判的代表之一；基于同样的理由，王灼对李清照的批评也是以道德审判为出发点的；黄庭坚“少时间作乐府，以使酒玩世”，而被道人法秀罪为“以笔墨劝淫”，同样是源于道德审判。同理，清人对明词之俗的反叛也有道德审判的因素在内：《草堂诗余》非无雅词之选，正如柳永非无雅词之作，但其选词、作词的主要心态和动机已经首先在诗教的道德审判中落了下风。在这里，甚至道德同情成了审美同情的先决条件——不能引发人的崇高的道德同情的作品是不能跻身于大雅之堂的。柳永也好，《草堂》也罢，艳情主题并非“大雅之罪人”、通俗的语言也不是“大雅之罪人”，罪在词人们以情为乐，甚至心甘情愿耽溺于这种快乐中，而最终被当成了“大雅之罪人”，成了鄙俗、浅俗的代表。

有趣的是，在词史上曾被王灼以道德审判的准则批评为“荒淫”鄙俗的李清照，自己在其《词论》中却是高扬“雅”之旗帜的。她在《词论》中提出的“文雅”、“典重”、“情致”、“故实”、“富贵”等一系列美学范畴反映出她的词学主张：词创作应从以歌者为中心转向以文人为中心，脱离民间（或更确切地说是脱离坊间）应歌之俗，凸现文人创作之雅——从“郑卫之声”转向“文雅”，从“词语尘下”转向“典重”，从专主艳情转向既重情致又重故实……这里极应注意的一点是：词本就起源于民间的乐工歌妓，在发展之初又曾长期沉沦在坊间歌楼，其“贫家美女”的天性——或更确切一点说——其“风尘女子”的天性、取悦于人的本职是抹杀不掉的。但对出身宦家的李清照而言，她可能终其一生都没有机会像男性文人那样与歌儿妓女有着长期而密切的接触和了解，甚而至于因良家女性的本能而排斥“风尘女子”卖笑职业的这一客观存在。因此她着意想摆脱词的“贫寒”之气甚至是“风尘”之气，完全

[①] 参阅朱光潜《悲剧心理学》第四章，《朱光潜全集》第二卷第 262-281 页。

[②] 赵德麟《侯鲭录》，转引自张惠民主编《宋代词学资料汇编》第 179 页，汕头大学出版社 1993 年版。

无视词起源和兴盛的基本土壤，她对于柳永“词语尘下”的批评正如一贵族女子对民间风尘女子的蔑视甚至是敌视。李清照就正是这样或有意或无意地想要摆脱词应歌而作的樊篱，使其归于传统儒家诗教下的温厚雅正。这其中既包含着女性认知的特质，又体现出儒家诗教对李清照的深刻影响。而她所提倡的这种温厚雅正，其基本元素之一就是悲情之雅。正如彭玉平在《音情之悲与词体之尊——李清照〈词论〉新探》一文中所分析的那样：

> “郑卫之声”和“流靡之变”的音乐特征恰恰是以言情绮靡为特征的，是典型的用身体写作，与悲音悲情适成反比，内容上的风花雪月和浮泛的相思离别成为主流，所以李清照用“斯文道熄”来表示自己的否定，实际上晚唐五代的词何尝“道熄”呢？但在追欢逐乐的氛围中，悲音悲情之“道”确实是“熄”了，李清照用“斯文道熄”来概括这一段词史，可见其心中强烈的感情意识。……在宋代词论中，以“情致”论词并不鲜见，这种“情致”虽然在理论上可以有悲苦与欢愉的分途，但如晚唐“温、李之徒,率然抒一时情致，流为淫艳猥亵不可闻之语”，亦即李清照《词论》中被称为“郑卫之声”和“流靡之变”的晚唐词坛，其情致的欢愉内涵显然是被否定的……[①]

饶有兴味的是，虽然“哀怨”确实是易安词的情感主流，但也并不是说，易安词中就绝对没有欢娱之辞。当王灼批评李清照“闾巷荒淫之语，肆意落笔”的时候，是否主要就是针对她那些颇表达了欢愉之情爱的词句呢？可见，以悲情为雅，以欢娱为俗的基本观念实在是伴随词史发展始终的，而且也确实是以其是否能激发人之道德同情，进而激发人之审美同情为其评价准则的。

西方诗学将诗分为三类：英雄诗（史诗和悲剧）、谐谑诗（讽刺诗和喜剧）和田园诗[②]，可以这么说，史诗和悲剧以摹写高尚人的言行来激发人的崇高感，从而引起受众的同情；谐谑诗往往模仿普通人甚至是“小民”的可笑言行来引起受众的同情[③]。这里所论虽和中国诗词不同，但在中国诗歌历史上，确实也是以抒发深厚沉郁的悲情之美为雅正的（中国诗学的“雅正”在某种意义上似可对应西方诗学的“崇高”）主流，而以谐谑的欢娱之辞为浅俗的支流[④]。事实上，虽然自《花间集》始，文人词创作在很大程度上也是以欢娱为目的和创作动机的，但浸润于中国文人骨子里的诗教传统又使得他们在进行创作时，仍然有意识地选择了悲情为主要的抒情模式。为什么欧阳炯在为《花间集》作序时说得很明白：编者裒集这一曲子集的真实用意不过是使“西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引”，包括温庭筠在内的众多花间词人的创作目的也只不过是用一些“清绝之词”来为歌者的“娇娆之态”锦上添花而已，可是在后世以张惠言为代表的许多批评家眼里变成了“深美闳约”、有深刻寄托的作品，在其中还能读出“感士不遇”之忧、“《离骚》初服”之意呢？其重要原因，一方面是因为时代距离沉淀出的古雅之美，另一方面还是因为它集中体现了悲情之美——尽

[①] 彭玉平《音情之悲与词体之尊——李清照〈词论〉新探》，载《中山大学学报》2007 年第 3 期。

[②] 参阅韦勒克《文学理论》第 259 页，三联书店 1984 年版。

[③] 参阅亚里士多德《诗学》第 47 页，陈中梅译注，商务印书馆 1996 年版。

[④] 关于这一点，邓乔彬先生有过类似论述：“中国古代忧患意识形成严肃主题，乐感心态形成愉悦情调，换成西方说法，即净化的悲剧与诙谐的喜剧（不尽同）。”《古代文艺的文化观照》第 80 页，上海教育出版社 2003 年版。

管是属于艳情的悲愁美，但依据中国特有的香草美人传统，只要有悲情，就总是能读出崇高的骚雅遗意来的。例如况周颐就能够从欧阳炯“兰麝细香闻喘息”一类露骨的艳情叙写中，“透视”出其“大气真力”，认为这是在“艳”的外表下，具有“大且重”的内在精神的“《花间》词笔”。其理由当然就是遵循了香草美人、比兴寄托的阐释规则，穿透“艳情”的外壳，品出了喻“家国之大”、“忠孝之忱”的重大之旨。《花间》之后，文人词尽管也仍然以艳情为主要题材，但悲情之美如绵绵瓜瓞，代代相传，或“好色而不淫”（杨万里评晏几道词），或“怨悱不乱，悄乎得《小雅》之遗”（冯煦评秦观词），以不可摧毁的高雅姿态排斥了欢娱之俗，正是清初人所谓的“词虽小道，亦风人余事”。虽然清人也有“五季犹有唐风，入宋便开元曲”之评，但这里的“入宋便开元曲”应是有所特指的——之所以连北宋词都不取的根本原因是因其“心中积郁亡国之痛。这种心境颇与五代词人，特别是李后主相近。所以他们只取晚唐、五代，而不取歌舞升平的北宋词”[①]。而“入宋便开元曲”另一方面也揭示出北宋歌舞升平之际词确曾有过谐谑戏乐之俗作，如王灼《碧鸡漫志》所载：

> 长短句中，作滑稽无赖语，起于至和。嘉祐之前，犹未盛也。熙丰、元祐间，兖州张山人以诙谐独步京师，时出一两解。泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。元祐间，王齐叟彦龄，政和间，曹组元宠，皆能文，每出长短句，脍炙人口。彦龄以滑稽语噪河朔。组潦倒无成，作《红窗迥》及杂曲数百解，闻者绝倒，滑稽无赖之魁也。夤缘遭遇，官至防御使。同时有张衮臣者，组之流，亦供奉禁中，号曲子张观察。其后祖述者益众，嫚戏污贱，古所未有。[②]

可见对欢娱之俗的排斥并非始自晚明清初，而是词之尊体的必然要求。基于对北宋谐谑戏乐、歌舞升平之俗词的不满，南渡以还的词学家就已经不约而同地开始倡导雅词：鲖阳居士对“荡而不知所止”、“咀味于朋游尊俎之间，以是为相乐”的词风的抨击；曾慥对“涉谐谑”之词、“艳曲”的排斥，以“乐府雅词”为词选名来彰显自己的雅词观；王灼对柳永、曹组辈浮艳轻狂词风的不满，对“中正则雅”之音的肯定；张炎则“删削靡曼之词”，倡导不为“风月所使”、“屏去浮艳”、具有“汉魏乐府之遗意”的骚雅之词。南宋雅化理论的嬗变与发展，以及南宋词人在不同时期“忧时”、“避世”、“愤世”、“哀时”[③]的创作心态，实是根源于南渡国耻、外族入侵的国家兴亡之感或个人身世飘零之叹时时如暗涌澎湃于词人内心深处的悲剧情怀，当这一悲剧情怀外在呈现于文学创作及理论时，词之雅化就成了暗合于传统诗教和时代精神的必然趋势。

清人尤其是清初人对“入宋便开元曲”的批评、对明词流弊的强烈抨击，与南宋词学的雅化思潮在本质精神上其实是相同的，其崇雅反俗的种种主张也确实在很大程度上表现为对悲情之雅的尊崇、对欢娱之俗的贬斥。这种尊崇和贬斥的区别，既有时代变迁和个人身世的原因，也有传统诗教观念的浸淫，更是饱受异族入侵与欺凌、满怀悲愤情怀的清代词人和学

---

① 孙克强《清代词学》第 119 页，中国社会科学出版社 2004 年版。

② 载唐圭璋主编《词话丛编》第 84 页，中华书局 1986 年版。

③ “忧时”、“避世”、“愤世”、“哀时”被认为是南宋词创作不同时期的“主调”，参阅方智范、邓乔彬等著《中国词学批评史》第 78 页，中国社会科学出版社 1994 年版。

人不满明代文人长期耽于冶游淫乐，其内心深处对崇高典雅之悲情美的回归渴望。虽然我们在此所论并不针对悲情之雅和欢娱之俗进行价值判断，但无论是南宋人的斥俗复雅，还是清人的崇雅复古，无疑都是建立在对词欢娱之俗的否定基础之上、力图向诗教雅正传统的复归。

综上所述，词学范畴中“雅”的内涵除了我们经常论及的音乐之雅正、主题之骚雅、语言之醇雅等等，应该还包涵具有浓郁悲情美的抒情风格之雅；与之相对的，则是具有轻松谐谑情趣的欢娱之“俗”。抒情风格上的悲情之“雅”与欢娱之“俗”与“雅”“俗”范畴的其它内涵存在内在的必然联系，甚至在一定意义上成为“雅”“俗”范畴的核心元素，限于篇幅，在此不展开论述，笔者将另文专门探讨悲情之“雅”与欢娱之“俗”与“雅”“俗”范畴其它元素之间的关系。

作者简介：杨雨（1974—），女，湖南长沙人，中南大学文学院中文系教授，博士，主要研究方向为唐宋词研究及批评。

关于《静安文集》的一桩公案

中山大学中文系　彭玉平

摘　要:《静安文集》是王国维的第一部文集，内容以哲学、教育学等研究为主，编定于 1905 年。王国维去世后的第一部全集《海宁王忠悫公遗书》没有将其收录，遂致议论蜂起。该文辨析了数种观点，认为罗振玉在《海宁王忠悫公传》中提出王国维寄寓日本期间曾有摧烧《静安文集》之说是可信的。罗振玉从求"醇"的角度不予收录，也当是出于对王国维的一种尊重。《静安文集》乃是王国维探索西方哲学的产物，希望由此创造中国的新文化，但反响寂寥。在《静安文集》编订之时，王国维对西方哲学即多有质疑之意，后经数年持续研究，终于弃哲学而专攻文学，稍后更转治国学。《静安文集》的被摧烧是王国维向国学挺进的一个重要信号、一种精神象征。

关键词:《静安文集》　《海宁王忠悫公遗书》　王国维　罗振玉　叔本华　尼采

一、《海宁王忠悫公遗书》与《静安文集》

罗振玉在王国维一生中具有极为重要的意义。罗振玉不仅早早识拔王国维的才华，在王国维的学术研究进程中，罗振玉或提供图书资料，或引导研究方向，对于王国维的学术门径、学术路数产生了重要影响；同时罗振玉还在经济上大力支持，后并与王国维结为姻亲，关系非同寻常。在王国维去世后，王国维其人及其"王学"的备受关注，其中固有王国维自身的学术大师的身份及非正常死亡的因素在内，但也与罗振玉的积极推动有关。如亲至清华处理后事，在天津设堂公祭，联系学术杂志出版王国维纪念专号，编辑《王忠悫公哀挽录》、《海宁王忠悫公遗书》等。特别是由罗振玉总理董之役的《海宁王忠悫公遗书》在王国维去世半年后，即由其贻安堂开始刊刻问世，其编订全集及刊刻之速，不遑比较他人，即与二年后去世的同在清华任职的梁启超身后的冷落相比，已是令人惊讶了。

但罗振玉董理的《海宁王忠悫公遗书》中，并没有收录王国维的第一部文集《静安文集》[①]。罗振玉的《海宁王忠悫公遗书・初集弁言》没有对"遗书"体例作说明，只是重点分析了王国维的"观世之识"，认为此是王国维学术之外堪加关注的一面。所以《静安文集》的失收是无意抑或有意，在罗振玉的《初集弁言》里是无法得到答案的。不过罗振玉在弁言中提到了自己写的另外两篇文章：一篇是《观堂集林序》[②]，一篇是《海宁王忠悫公传》。这两

[①] 《静安文集》虽然没有整体收入《海宁王忠悫公遗书》，但《静安文集》原附录之《古今体诗五十首》却被编入《观堂外集》，而收录于《遗书》中。

[②] 《观堂集林序》乃王国维代作，而经罗振玉润色而成。王国维在致蒋汝藻信中说："敝集雪堂一序已代撰就，后由其改定数语。"具体改定之处已难指实。见《王国维全集・书信》，中华书局 1984 年版，第 351 页。因其中多有王国维自许之语，如"自兹以往，固将揖伏生、申公而与之同游，非徒比肩程、吴而已"云云，

篇文章都提到王国维平生治学之变迁。《观堂集林序》有一节文字涉及到《静安文集》：

> 光绪戊戌，始与君相见于上海，时余年三十有三，君二十有二。君方治东西文字，继又治泰西哲学。逮岁丁未，君有《静安文集》之刻。戊申以后，与君同客京师，君又治元明以来通俗文学……辛亥之变，君复与余航海居日本，自是始尽弃前学，专治经史，日读注疏尽数卷，又旁治古文字声韵之学……

这一节叙述王国维治学递嬗之迹，应该是比较客观的，其中并无对于不同学术领域之轩轾。言及《静安文集》，也是陈述事实而已。1927 年 6 月，王国维自沉颐和园，罗振玉撰《海宁王忠悫公传》叙其平生行实，对于王国维学术数变之轨迹的描述就更为细致，而臧否之意亦已寓焉。其语云：

> ……初公治古文辞，自以所学根柢未深，读江子屏《国朝汉学师承记》，欲于此求修学涂径。……因以家书赠之。公虽加流览，然方治东西洋学术，未遑专力于此。课余复从藤田博士治欧文及西洋哲学、文学、美术，尤喜韩图（引者按：即康德）、叔本华、尼采诸家之说，发挥其旨趣，为《静安文集》。在吴刻所为诗词，在都门攻治戏曲，著书甚多，并为艺林所推重。至是予乃劝公专研国学，而先于小学、训诂植其基，并与论学术得失……至欧西之学，其立论多似周秦诸子，若尼采诸学说，贱仁义，薄谦逊，非节制，欲创新文化以代旧文化，则流弊滋多。方今世论益歧，三千年之教泽不绝如线，非矫枉不能反经。士生今日，万事无可为，欲拯此横流，舍反经信古未由也。公年方壮，予亦未至衰暮，守先待后，期与子共勉之。公闻而惧然，自怼以前所学未醇，乃取行箧《静安文集》百余册悉摧烧之，欲北面称弟子，予以东原之于茂堂者谢之。其迁善徙义之勇如此。

这两篇文章，一篇写于王国维生前，一篇写于身后。《观堂集林序》乃条陈王国维治学领域之变迁，而未彰显罗振玉自己的影响；《海宁王忠悫公传》则在梳理王国维学术之嬗变轨迹之中，将自己的引导之功写入其中。罗振玉并不讳言王国维《静安文集》在当时“为艺林所推重”的事实——其实不无溢美之词的，但罗振玉将《静安文集》中赖以奠基的欧西之学釜底抽薪了，认为其“贱仁义，薄谦逊，非节制”的特点，与周秦诸子相似，注定是无法由此来创造中国当前的新文化。而在“世论益歧”的时代，只有“反经信古”才是“拯此横流”的惟一之路。这当然只是罗振玉的看法，但王国维意图创造新文化这一点，罗振玉是看得清楚的，所以他劝说王国维改变学术路径，也是从新文化来考虑的，只是将王国维以欧西之学以作新文化之基石改换成以中国传统国学为基石。

王国维对于罗振玉当然不是一味地言听计从，而是在治欧西之学的同时就已经意识到西方学术在学理上的缺失。《静安文集自序》云：

> ……自癸卯之夏以至甲辰之冬，皆与叔本华之书为伴侣之时代也，其所尤惬心者，则在叔本华之知识论，汗德之说得因之以上窥。……后渐觉其有矛盾之处。去夏所作《红

罗振玉揽为己作而不加掩饰，或有爱惜王国维声誉之意存焉。因为“掠”此一文，对罗振玉本人并无什么益处。王国维之所以将代罗振玉撰序一事告知蒋汝藻，是因为蒋如汝藻既是《观堂集林》的刊行者，也是《观堂集林》的另一撰序者。

楼梦评论》，其立论虽全在叔氏之立脚地，然于第四章内已提出绝大之疑问。旋悟叔氏之说半出于其主观的气质，而无关于客观的知识。此意于《叔本华及（当为“与”）尼采》一文中始畅发之。

依此而论，王国维对于欧西之学，是在研究而得心怡神释的同时，也起着质疑之心，并将这种质疑留存于收录在《静安文集》中的《红楼梦评论》和《叔本华及尼采》等文章中了。这才是王国维“闻而惧然，自怼以前所学未醇”的深层原因所在。则王国维之回归中国古典，依此而论，不过是时间早晚而已。罗振玉的劝说将王国维可能持续困惑在欧西之学中的时间提前结束了。王国维是性情中人，既知欧西之学“未醇”，则《静安文集》不过是“所学未醇”的一段历史而已。故将百余册《静安文集》悉加摧烧，以示改治国学的决心。按其人察其事，确实是有可能的。

明乎这一番“故实”，再来看罗振玉主编的《海宁王忠悫公遗书》，其将王国维若干未刊的著述——如《唐五代二十一家词辑》等，收录在遗书中，而将已刊的《静安文集》黜落在外，可见不是简单追求王国维著述之“全”，更有追求“醇”的用意在内。此中恐怕也兼有尊重王国维之意。赵万里在《人间词话未刊稿及其他》的后记中说：

先师王观堂先生，以朴学知名海宇。少壮治文学、哲学、教育学，中年治古文字学及古史学，晚岁治西北地理及元史学，著述置（当作“至”）富，创获之夥，近百年来所未有也。其壮年所治诸学，稍后辄弃之不乐道，故其绪论，舍《静安文集》、《宋元戏曲史》、《人间词话》外，世人欲窥其一鳞一爪，亦无由得焉。[①]

赵万里是王国维助教，深得王国维之意。这一节话起码说明两个问题：第一，王国维对于壮年所治诸学在晚年确实是“不乐道”的，则《海宁王忠悫公遗书》不收录《静安文集》，大体是符合王国维本人的意愿的；第二，《静安文集》与《宋元戏曲史》、《人间词话》在当时并非绝版，世人还是容易得窥其鳞爪的。《遗书》收录了《宋元戏曲史》、《人间词话》，就是一个明证。故不收录《静安文集》并非是无处觅得的原因。[②]赵万里是《遗书》内容的主要收集者和提供者，是否在供罗振玉所编辑的“已刊未刊”诸多著述中，原本就不包括《静安文集》？似乎也是可能的。则《遗书》失收《静安文集》就不一定是罗振玉个人的意思了。只是因为罗振玉在此前撰写的《海宁王忠悫公传》中透露过王国维在日本京都摧烧《静安文集》一事，遂有可能将《遗书》之失收归诸罗振玉一人之下。事实上，罗振玉在《海宁王忠悫公遗书·初集弁言》中已清楚说明：“公同学同门诸君子复创立观堂遗书刊行会，以刊行公之遗书，请予总理董之役。”《遗书》本是集体工程，其对王国维著述的收录与否，当有一定的讨论过程，其斟酌取舍固非一人可定。所以如果说在王国维与罗振玉在流寓日本期间，因为希望王国维走出欧西之学，专力于中国国学之研究，对于王国维的摧烧《静安文集》，显然可能是乐于看到的。而在王国维去世之后，在为王国维编撰遗书之时，当已无可能对《静

---

① 《小说月报》第 19 卷第 3 号，1928 年。

② 赵万里是王国维助教，故他要阅读《静安文集》，想来是容易的。但在他人而言，要找到《静安文集》并不是一件容易的事。在 20 世纪三十年代初，李长之《王国维〈静庵文集〉》一文依然在说：“听西谛先生说这书有人标点，要在开明印行，真是个好消息。在我急于要见到这本书的时候，是找了多处都没找到的。”刊 1933 年 12 月 23 日天津《大公报·文艺副刊》。

安文集》深怀排斥之意。只是出于编撰遗书的观念，有所取舍，力求其“醇”[①]，而且这种取舍当是得到“观堂遗书刊行会”的首肯的。只是其中罗振玉的意见可能起了比较关键的作用。

二、关于《静安文集》的摧烧

王国维是否烧掉300册《静安文集》？在王国维的文章中没有任何记载，似乎也没有人听闻过王国维谈起此事，但罗振玉《海宁王忠悫公传》说在日本期间，罗振玉劝其弃词章、哲学诸学，究心国故，“公闻而懼然，自怼以前所学未醇，乃取行箧《静安文集》百余册悉摧烧之”。罗振玉提到的王国维学术转向是真实的，但是否将《静安文集》百余册“悉摧烧之”，却引起过后人的怀疑。蒋复璁在《追念逝世五十年的王静安先生》中忆及在民国十二、十三年冬春之交曾到王国维位居地安门织染局的王国维寓所拜访的情形，谈及王国维从前学习外文、译述西方哲学之经历时说：“他在书架的顶层上一叠书内抽出一本送给我——白纸铅印的《静安文集》。一切翻译及康德及叔本华的文章及《红楼梦》都在内，末后有译英国拜伦的诗，好像在此间重印的《静安先生全集》，没有收入。” 因为亲自获赠《静安文集》，所以蒋复璁对于罗振玉的“摧烧”之说颇存怀疑，认为“已经烧了，为什么他的书架上还有《静安文集》”？蒋复璁的质疑，理由其实并不充足。王国维将携至京都的《静安文集》摧烧掉，不等于所有的《静安文集》便不复存在，也不等于王国维后来有重新收存自己早年著述的可能。

质疑烧书一事的还有吴文祺。他在《王国维学术思想评价》一文中说：

> 以清代遗老自居的罗振玉所编的《海宁王忠悫公遗书》，没有选收王国维早年研究哲学、文学的《静安文集》这一部书中的文章，并且还故意造了一个谣言，在《海宁王忠悫公传》里，自称曾经劝告王氏说：‘……乃取行箧《静安文集》百余册，悉摧烧之。’我认为这是罗振玉编造出来的骗人鬼话。因为该遗老在1923年为《观堂集林》作序时，只字未提烧毁《静安文集》的事，那时王氏还在，他不好意思当面造谣。等到编王氏遗书时，王氏已不在人间，死无对证，他就可以信口胡说。此不可信者一。《静安文集》曾由上海商务印书馆代售，1920、1921年的《图书汇报》上，还赫然留着《静安文集》之名。王氏于行箧中的《静安文集》既已烧毁于前，于商务代售的《静安文集》则任其流传于外，天下宁有此理？此不可信者二。……大概该遗老鉴于‘五四’后西洋文化之

[①] 关于《海宁王忠悫公遗书》的编订，也有与罗振玉自述不一的说法，如周光午《我所知之王国维先生》一文即云：“（王国维自沉后）罗雪堂在津闻讯，急驰至清华园，拜候陈、吴二先生。并百计牢笼万里，奖藉备至。于是先生之遗稿，尽入罗氏之手，而有《王忠悫公遗书》之印行。”《追忆王国维》，第163页。此说是否属实，姑备此存疑。罗振玉在致陈乃乾信中说：“迩来与其门徒商量善后，为其嗣谋生计，则遗著刊行，亦可补助。故已议定，其遗著不论已刊未刊或他人代刊者，一律将版权收归其家人。”转引自陈乃乾《关于王静安先生逝世的史料》，《王国维先生全集·附录》，台湾大通书局1976年版，第5610页。看来编定遗书，罗振玉与王国维家人门生有所商议，盖是事实。但在《海宁王忠悫公遗书》的具体编辑中，罗振玉的意见可能是主要的。譬如王国维的《八月十五夜月》一诗因为委婉批评了慈禧，而被罗振玉删掉了。参见罗继祖《对王观堂的器重》一文，转引自陈平原、王枫编《追忆王国维》，中国广播电视出版社1997年版，第537页。

输入，白话文之盛行，觉得历古相传的孔孟之道快要断绝了。而《静安文集》论述文学、哲学之作，颇有为新文化运动推波助澜的作用，因此，他不愿意使之流布人间，才故意捏造王氏自己烧毁的话，来欺骗世人。只可惜没有注意到他自己立说的破绽。此不可信者三。[①]

吴文祺的这一番分析，看上去义正辞严，但多为推论，缺乏事实依据。即其推论，也有不少“破绽”在内。首先是《观堂集林序》乃是针对《观堂集林》而言，何须牵涉而及《静安文集》？更为重要的是：这篇序言本非出自罗振玉手笔，而是王国维代作的，则吴文祺的第一点质疑明显是站不住脚的。其次商务代售的《图书汇报》有《静安文集》的销售消息，与王国维摧烧此集乃是典型的二事。罗振玉只是言将“行箧”中的百余册烧毁，并未言收集所有《静安文集》付之一炬。再者王国维纵有烧毁全部《静安文集》之心，也无烧尽《静安文集》之力，盖商家销售，学人购存，都是不以个人意志为转移的，此绝非王国维个人“任”与“不任”所能解决的。第三，王国维的《静安文集》确有不少译介西洋文化学术的内容，但在五四新文化运动的热潮中，《静安文集》的影响实在是微不足道的。如果说烧毁《静安文集》便能阻止新文化运动的进展，此等之想，也不免过于匪夷所思了。再说，罗振玉只是劝其学术转型，并非劝其烧书，烧书乃是王国维“自怼以前所学未醇”而作出的举动，只是表示一种抛弃旧学的决心而已，固非对以往学术的全部否定。正如罗继祖所说：“观堂的‘摧烧’不过是他对前后治学不同的‘自怼’表态，观堂不是秦始皇，《静安文集》不是‘禁书’，为什么非要彻底禁绝它才称快呢？”[②]而且据罗振玉所述，烧书一事，乃发生在日本京都，其时新文化运动尚未正式开始，罗振玉何能如此预知其对此后新文化运动的影响？故吴文祺的三点推论，窃以为皆不能站住脚跟。王德毅对王国维行实之研究堪称湛深，而对王国维是否烧书一事，却认为吴文祺“所疑极是”，盖未暇深思也。[③]叶嘉莹对此事自称“暂时不拟置论”，认为王国维放弃早期的哲学与文学等研究既已成为事实，则“其是否曾自焚前此之著述，于其转变之事实原无所增损改变”[④]，似乎回避对这一事件的考订。实际上是否烧书，固与王国维学术转变的事实无所增损，但转变的直接诱因以及转变的态度和程度，却在是否“烧书”一事上部分地呈现出来，自然也是学术史上堪加注意的一笔。

吴文祺的疑心确乎重了一点，他不仅怀疑罗振玉的烧书一说别有用心，对于王国维的助手赵万里，也颇有微辞。他说：“王氏的入室弟子赵万里编的《海宁王静安先生遗书》，没有把王氏替蒋汝藻编的《密韵楼藏书志》收进去。这是一部很精审的讲目录版本的书，赵君是目录版本专家，应该知道这部书的价值，为什么不收到遗书里去呢？有点不可理解。另外，王氏的《古史新证》也没有收入《遗书》，到1935年，赵君才以王氏手稿影印问世。是否别

[①] 吴文祺《王国维学术思想评价》，《王国维学术研究论集》第一辑，华东师范大学出版社1983年版，第430～431页。
[②] 罗继祖《观堂书札三跋》，《王国维学术研究论集》第二辑，华东师范大学出版社1987年版，第399页。
[③] 参见王德毅《王国维年谱》，台湾中国学术著作奖助委员会1967年版，第32～33页。
[④] 叶嘉莹《从性格与时代论王国维治学途径之转变》，刊台湾《幼狮月刊》第39卷6月号，1974年。此后似也未见叶嘉莹述及此事。

有用心，我不敢臆断。这里只作为一个问题提出来。”[①]吴文祺的这些疑问，确实有疑所不当疑的成分，譬如这部《密韵楼藏书志》在蒋汝藻经商破产后，曾一度不知所踪，赵万里如何有能耐在当时将其寻到并刻入遗书？吴文祺自己想来也未曾寓目《密韵楼藏书志》，但如何能知道“这是一部很精审的讲目录版本的书”？如果未曾寓目，何能擅下“精审”一语？《古史新证》在 1935 年影印出版，已堪称快捷了。因为罗振玉编辑的《海宁王忠悫公遗书》在王国维去世当年及次年即次第问世，其有所遗漏，乃属正常。即至今也仍有王国维的著作未能全部觅到并付诸出版的，如《曲调源流表》等。而赵万里参与编辑的《海宁王静安先生遗书》是 1936 年出版的。赵万里在王国维去世后编订年谱，考订著述，厥功甚伟。而吴文祺乃以个人莫名的疑心赵万里“别有用心”，不亦过乎？[②]

罗振玉的《海宁王忠悫公传》中只是言及在京都烧书一事，具体时间、地点并未详言，但此事后来罗振玉曾将详细情况告诉过其外孙刘蕙孙，刘蕙孙是罗振玉长女之子，其父即刘季膺，为《铁云藏龟》的编者刘鹗之之子。王国维在《人间词话》手稿的扉页曾有书赠季膺诗 6 首。但辛亥之变后，罗振玉偕同董康、王国维、罗振常、刘季膺四家共避难京都时，刘蕙孙只是十龄上下的少年，属于有记忆但未必深刻的年龄。据刘蕙孙接闻罗振玉所述，王国维具体烧书的时间在将家眷送回海宁回到京都之后，住在京都南禅寺的永观堂，正处于无聊与迷茫之时，罗振玉连续数晚夜访，劝其改治朴学，并将大云书库中凡有复本的 200 余部书籍相赠，“静安先生因此下了决心，第二天在永观堂院中将三百多部《静安文集》全烧了”[③]。这是刘蕙孙后来的追忆。其实在 1935 年出版的《人间世》第 39 期上，刘蕙孙即用“龙峨精灵”的笔名发表过一篇《观堂别传》，文中有云：“辛亥渡日后颇悔，自己取所存《静安文集》三百本当雪堂先生烧去，誓不重刻，所以后来《观堂集林》中并无此书。”刘蕙孙的记载可能融合了罗振玉的口述及自己的记忆，将王国维烧书的原因及大致时间和地点都交待得很清楚。不过以此来解释《观堂集林》中没有收录《静安文集》，却属于不明《观堂集林》的体例了。

在王国维去世后不久的一段时期内，罗振玉提到的王国维烧书一事，似乎是被认可的。如日本学者川田瑞穗《悼王忠悫公》一文即云：“……（王国维）初学古文，中间留学于我国修物理学，寻又研究西洋之哲学、文学、美术等，造诣颇深。更修宋元戏曲、金石学，著作尤夥。终受罗振玉氏之劝导，专心力于经史考证，将三十五岁以前所著《静安文集》付之一炬。厥后所著《观堂集林》，于此可窥见公学问思想。”[④]徐中舒的《王静安先生传》是较

[①] 吴文祺《王国维学术思想评价》，《王国维学术研究论集》第一辑，第 431 页。

[②] 吴文祺虽然在《静安文集》是否摧烧问题上对于罗振玉多个人意气之论，但吴文祺同时却又是最早能从文学革命的角度来认识王国维早期俗文学研究——主要是《红楼梦评论》和《宋元戏曲史》二书价值之人。他在王国维身前（1924 年）即撰《文学革命的先驱者——王静庵先生》一文，对于王国维敏锐的文学观念极致称赏。

[③] 刘蕙孙《我所了解的王静安先生》，袁英光选编《王国维学术研究论集》（三），华东师范大学出版社 1990 年版，第 466 页。刘蕙孙另在《关于〈殷虚书契考释〉成书经过的回忆》一文中详述过罗振玉与王国维就学术方向的调整所经历的矛盾斗争，其中关于烧书的描写也与此相似。参见《上海高校图书情报学刊》1993 年第二期。

[④]川田瑞穗《悼王忠悫公》，载《王忠悫公哀挽录·续补》，天津贻安堂刊行，1927 年。此转引自《王国维先生全集·附录》，台湾大通书局 1976 年版，第 5469 页。

早写出的一篇王国维传记，文中说："辛亥之役，罗氏避地东渡，先生亦携家相从，寓日本之东京。罗氏痛清室之沦亡，于西洋学说尤嫉恨之。至是乃欲以保存旧文化之责自任，且劝先生专治国学。先生乃大为感动，遽取前所印《静安文集》尽焚之。……自是始尽弃前学，专意经史。"[①]徐中舒是清华国学研究院的首届学生，对于王国维早年行实未必了然，但他在写这篇传记前，曾经专访了罗振玉之弟罗振常，罗振常并为徐中舒提供了樊志厚、罗振玉所撰写的若干文字资料，其中即有罗振玉的《海宁王忠悫公传》在内。所以徐中舒便在烧书一事上接受了罗振玉的说法。罗振常时当也在京都，即非亲见焚烧情景，但耳闻此事自是情理中事。

不过诸家所述虽然大体相似，但在一些细节问题上仍略有差异，譬如罗振玉在《海宁王忠悫公传》中只说烧了"百余册"，而刘蕙孙两次却都说烧了"三百多部"，徐中舒没说具体数量，只言"尽焚之"。我倒觉得可能刘蕙孙的说法更可靠一些，因为曾经在京都拜访过王国维的日本学者本田成之用"山积"一词形容当时王国维家中存有的《静安文集》数量，则"百余册"的说法可能偏轻了。而且王国维带到日本的《静安文集》并非都是堆置家中，还有放在日本书店里销售的。冈崎文夫说自己对王国维的学问渐渐尊敬起来之时，在日本汇文堂书店发现了《静安文集》，[②]则《静安文集》固非一烧以后，便从人间全部消失。不过数量多少并不重要，但烧书一事，当无可疑了。饶有意味的是，王国维不仅烧过自己的《静安文集》，晚年与罗振玉起龃龉后，也曾将罗振玉写来的信件付诸一炬。王国维之女王东明记云："……父亲生气得不言语，只见他从书房抱出了一叠信件，撕了再点火焚烧。我走近去看，见信纸上款写着：观堂亲家有道……"[③]王东明后又撰《巨星陨落一甲子》一文再述此事云："我曾向《王国维年谱》作者王德毅先生透露，当年父亲焚烧罗振玉书信之事……我这里可以声明，这确是我亲眼目睹的事实，至于所焚数量及内容则不得而知，从余烬中看到'静安先生亲家有道'字样，及母亲在旁劝阻等情形，尤历历在目。"[④]罗振玉的《王忠悫公别传》也记载过王国维焚烧其《论政学疏草》一事云："公既安窀，予乃董理公之遗著，求公疏稿于其家，则公已手自焚毁。"[⑤]看来，"烧书"确是王国维表达情感的一种方式。

从《海宁王忠悫公传》的行文来看，罗振玉对于自己扭转了王国维的学术方向不免有一种自得之意。但王国维及时从哲学、文学中抽身而出，也与《静安文集》出版后的寂然无闻有关。《静安文集》虽然承载了他年轻时候的梦想，但现实是冷峻的。素痴云："(《静安文集》)此书之出，影响极微。当时硕彦，绝无称道。至今世人犹罕知有其书。其知而爱重之，亦大抵在先生经史考据学既驰声之后。此盖不由于显晦之无常，亦不由于提挈之乏力，实当时思想界之情势所必生之结果也。明乎此，然后先生在当时思想界之地位及此书在历史上之价值

[①] 徐中舒《王静安先生传》，《东方杂志》24卷13号，1927年7月。
[②] 虽然王国维将家中的《静安文集》摧烧是极有可能的，但存于书店售卖的《静安文集》则在未烧毁之列。参见冈崎文夫《怀念王徵君》一文，《追忆王国维》，第370页。
[③] 王东明《最是人间留不住》，刊台湾《联合副刊》1983年8月8日。《追忆王国维》，第458页。
[④] 王东明后又撰《巨星陨落一甲子——纪念父亲自沉颐和园六十周年》，刊台湾《中国时报》1987年6月2日。
[⑤] 参见罗振玉《王忠悫公别传》。此转引自罗振玉《海宁王忠悫公遗书·初集弁言》注释一，《追忆王国维》，第18页。

乃可见。”[1]既然是影响极微，自然也影响到王国维继续研究的热情。所以在罗振玉的反复劝说之下，不免心有所动，从理想而怅然回到现实。刘蕙孙说：“……经过两人这一度思想交锋，大概静安先生从现实出发，觉自己所憧憬的尼采自我解放的道路，还是幻景，前路茫茫，能否走得通，还很难说。雪堂先生指出的道路是现实的。这才下了决心，埋葬了自己的理想，走雪堂道路。从此一直到进入清华国学研究院之日止，就是沿着雪堂路线，成为朴学的超人。”[2]这一番分析虽出于后人，但应该是契合实际的。

三、《静安文集》与西方哲学的离合关系

《静安文集》一卷是王国维自行编定单行的第一部学术文集，商务印书馆光绪三十一年（1905）九月出版。内中文章的撰述时间介于 1901 至 1904 年间，都是刊发于其自任主编的《教育世界》杂志之文。如果要为这部著作定性的话，大体可以说是一部哲学与教育学研究论文集，而且堪称是译介德国哲学并进行中西比较研究的开启风气之作。王德毅评论《静安文集》的学术价值说：“先生于全国学界未尝注意德国哲学的时候，独能首先为之介绍，虽未能终身守之，然倡导研究哲学的风气，则其功亦不细。”[3]王国维在自序中叙述了自己研究哲学的历程，“辛壬之间”（1901～1902）初涉哲学研究，癸卯（1903）春开始读康德的《纯粹理性批判》，因苦其不可解而转读叔本华，并由此悟出从叔本华上通康德哲学之路。《静安文集》即编定于王国维准备系统钻研康德哲学之前。在《静安文集》的自序中，王国维是以哲学家自我期待的。这一印象只需略加浏览《静安文集》之目录，即可见一斑。《静安文集》收录论文（含杂感）12 篇。篇目是：《论性》、《释理》、《叔本华之哲学及教育学说》、《红楼梦评论》、《叔本华与尼采》、《国朝汉学派戴阮二家之哲学说》、《书叔本华遗传说后》（附叔本华遗传说）、《论近年之学术界》、《论新学语之输入》、《论哲学家及美术家之天职》、《教育杂感四则》、《论平凡之教育主义》，末附《静庵诗稿·古今体诗五十首》。王国维的学术研究中经数变，不遑说王国维后续的康德研究没有继续下去，即在《静安文集》中收录数篇的教育研究也很快中断了。龙峨精灵《观堂别传》云：“先生本来专考古文，后来觉得做古文的太多，不易名家，到日本后便想做科学家，后来学西洋哲学，又想做思想革命家。从日本回国任学部图书局局员，每天下衙门后必读西洋哲学四小时。先是尼采的 Zarathustrn such to all man but noon，后是康德的 Pure Reason，《静安文集》便代表彼一时的思想。”[4]虽然龙峨精灵将王国维的行实记录有误，[5]但把《静安文集》与西洋哲学联系起来，却是符合事实的。从 1905 年之后，王国维的学术先是向词曲方向转变，继而又转向传统经史、古文字古器物等的研究。并最终以后者奠定其在中国学术史上的重要地位。

---

[1] 素痴《王静安先生与晚清思想界》，原刊天津《大公报》文学副刊《学衡·王静安先生逝世周年纪念》。此转引自《王国维先生全集·附录》，台湾大通书局 1976 年版，第 5549 页。

[2] 刘蕙孙《我所了解的王静安先生》，袁英光选编《王国维学术研究论集》(三)，华东师范大学出版社 1990 年版，第 467～468 页。

[3] 王德毅《王国维年谱》，第 30 页。

[4] 《人间世》第 39 期，1935 年 11 月 5 日。

[5] 王国维专研西方哲学主要是在苏州任教期间，其调任学部时，学术兴趣已经转移到词曲领域了。

王国维在《静安文集自序》中特别提到了《红楼梦评论》与《叔本华与尼采》两篇文章，王国维坦承《红楼梦评论》的“立脚地”全在叔本华，而《叔本华与尼采》一文则是介绍与评述兼具，其中对其理论之彼此矛盾之处，颇多揭示。如《红楼梦评论》第四章云：

> 夫由叔氏之哲学说，则一切人类及万物之根本一也。故充叔氏拒绝意志之说，非一切人类及万物各拒绝其生活之意志，则一人之意志亦不可得而拒绝。何则？生活之意志之存于我者，不过其一最小部分，而其大部分之存于一切人类及万物者，皆与我之意志同，而此物我之差别仅由于吾人知力之形式，故离此知力之形式而反其根本而观之，则一切人类及万物之意志，皆我之意志也。然则拒绝吾一人之意志而姝姝自悦曰解脱，是何异于决蹄（足岑）之水而注之沟壑而曰：天下皆得平土而居之哉！佛之言曰：若不尽度众生，誓不成佛。其言犹若有能之而不欲之意。然自吾人观之，此岂徒能之而不欲哉，将毋欲之而不能也。故如叔本华之言一人之解脱而未言世界之解脱，实与其意志同一之说，不能两立者也。[①]

叔本华哲学以“意志”说为根本，其开列的生存之道、解脱之道，就是拒绝此意志。而王国维认为叔本华哲学其实存在着矛盾，既言人类及万物同有此意志，又极力主张个体解脱、超越此意志。此在王国维看来，不仅毫无意义，而且因为其忽略了“知力之形式”的差异，这种解脱反显得狭隘。王国维从叔本华强调集体之意志与个体之意志的差异，但却未能著力于对集体意志的解脱，而感到不满。王国维素持“小宇宙之解脱视大宇宙之解脱以为准”，所以他对赫尔德曼人类涅槃之说，表达了赞赏，认为其可以弥补叔本华哲学之不足。[②]这当然是由对贾宝玉的解脱而顺带对叔本华哲学起的质疑。自序说到对叔本华哲学的内在矛盾揭露的最为彻底的是《叔本华与尼采》一文。叔本华与尼采同被王国维视为十九世纪德国最伟大之哲学家，而且尼采乃师承叔本华，同持意志为人性之根本之说。但尼采一改叔本华灭绝意志之理想，认为欲灭绝意志本身就是一种意志，从而主张博爱主义，发展了叔本华的天才论和知力论，把其哲学的重点向美学方向加以发挥。因此尼采哲学实是由叔本华哲学入，而也时时疏离叔本华的，两者之间的离合，正反映了彼此哲学的互补意义。王国维在《叔本华与尼采》一文的结尾说：

> 叔氏之天才之苦痛，其役夫之昼也；美学上之贵族主义与形而上学之意志同一论，其国君之夜也。尼采则不然，彼有叔本华之天才而无其形而上学之信仰，昼亦一役夫，夜亦一役夫；醒亦一役夫，梦亦一役夫。于是不得不弛其负担而图一切价值之颠覆。举叔氏梦中所以自慰者，而欲以昼日实现之。此叔本华之说所以尚不反于普通之道德，而尼采则肆其叛逆而不惮者也。此无他，彼之自慰藉之道，固不得不出于此也。[③]

从对旧文化的颠覆来看，尼采确实在叔本华的基础上走得更远，也走得更彻底了。

质言之，王国维自评《静安文集》其实是一种过渡状态的研究西方哲学、教育学的产物，一方面沉湎其“观察之精锐与议论之犀利”，一方面又对以叔本华为代表的德国古典哲学偏

[①] 王国维《红楼梦评论》，《王国维遗书》（三），上海书店出版社 1985 年影印本，第 444～445 页。
[②] 参见王国维《红楼梦评论》，《王国维遗书》（三），第 448 页。
[③] 王国维《叔本华与尼采》，《王国维遗书》（三），第 481 页。

重主观的气质而缺乏客观的知识感到不满。所以《静安文集》就交织着敬佩与质疑两种情绪，当然就比例来看，敬佩的成分居多，而质疑的地方尚少，尤其是对于其矛盾之处，能知其矛盾，但对于何以导致这些矛盾，尚没有完全找到解决之方。《静安文集自序》结尾说："嗣今以后，将以数年之力研究汗德。他日稍有所进，取前说而读之，亦一快也。故并诸杂文刊而行之，以存此二三年间思想上的陈迹云尔。"此数语或多以客套视之，其实乃王国维肺腑之言。对他日学术稍进的期待与保留此前的研究陈迹，其实在王国维而言，《静安文集》本身就具备了这两层意义。王国维未尝不知道目前的研究尚多缺憾，譬如对于康德著述的研究只是略开端倪，离全面了解掌握其精髓，尚需"数年之力"，故在王国维而言，固未将《静安文集》视为深造自得之结晶。赵万里在《静安文集跋》中也说："此编各文之思想出发点，乃在叔本华之知识论。……此书印行时，先生又移转其求知之鹄于汗德之《纯理批评》，而试作再度之探求，不复徘徊于叔氏之门矣。"[①]也注意到其学术研究的阶段性特色及其对叔本华哲学的离合关系。

王国维在早期哲学研究中表现出来的学术理念，其实是延续到此后的学术研究中的。譬如历史眼光和质疑精神。有学者认为：

> 此数年中，先生陆续为文阐释叔本华与尼采之学说，介绍于国人。而康德之形而上学及美学，亦时时论及，又不徒介绍而已。其于叔本华之遗传说且批评其失当，于叔本华之意志解脱说且怀疑其不可能，其于尼采之学说，则明其为叔本华美学思想之引伸。视并世及至今稗贩者流，于西说未尝有深造自得，而忘（引者按，当作妄）作应声回应者，夐乎远矣。又不徒探究西哲之学说而已也，并追溯我国哲学思想之历史。先生治学方法，视并世诸家有一特具之优长：即历史眼光之锐敏是也。其治一学，必先核算过去之成就，以明现在所处之地位，而定将来之途径。"[②]

> 我觉得他顶大的贡献，在这集子里的，还是用了西洋的哲学的思索，来检讨了中国哲学上的两个大问题：一是"性"，一是"理"。他把从前的理论，一齐推翻了，而且指明了人们，不必再走那些不相干的劳而无功的道。[③]

我认为这两节文字不仅符合《静安文集》的实际，也与王国维后来的研究模式十分接近。但我们没有理由相信王国维对《静安文集》的彻底否定，这不仅有自序中"存此二三年间思想上之陈迹"[④]的历史意义，而且在辛亥革命后，王国维随罗振玉东渡日本时，行装中就有"山积"的《静安文集》在内[⑤]。而有关康德、叔本华等西方哲学家的数十册名著，也曾经被王

[①] 赵万里《静安先生遗著选跋》，《王国维学术研究论集》第一辑，第 318 页。

[②]素痴《王静安先生与晚清思想界》，原刊天津《大公报》文学副刊《学衡·王静安先生逝世周年纪念》。此转引自《王国维先生全集·附录》，台湾大通书局 1976 年版，第 5547 页。

[③] 李长之《王国维〈静庵文集〉》，刊 1933 年 12 月 23 日天津《大公报·文艺副刊》。王德毅据李长之之语也概括说："先生至要的贡献……是用西洋哲学的思索方法，重新检讨我国哲学上的"性"与"理"两大问题……使二千多年来聚讼纷纭的问题为之平息。"《王国维年谱》，第 31～32 页。

[④] 《王国维遗书》（三），第 331 页。赵万里在《王静安先生手校手批书目》一文中，也提及将王国维早年著述而未收入《静安文集》者，拟为二集，"以存先生少时思想上之陈迹焉"。参见《王国维先生全集·附录》，台湾大通书局 1976 年版，第 5484 页。

[⑤] 日本本田成之《噫　王国维先生》云："先生家里早年的著述《静安文集》山积，我强取了一部。"原刊日本《艺文》第 18 年第 8 号，1927 年 8 月。此转引自《追忆王国维》，第 361 页。

国维携至日本，在京都大学图书馆中显赫地排列着，引人注目。[①]避地东瀛，王国维原来未尝不持着继续原有的研究之心。其初赴日本时，本田成之问他“西洋哲学您喜欢谁”时，王国维依然以“最喜欢叔本华”相答，即可略见其心迹。[②]而二十年代初王国维入值南书房寓居地安门织染局时，书架上也有堆成一叠的《静安文集》，[③]尚且乐于赠送他人，并非绝对忌讳言及，或深藏不露。任职清华之后，德文版的《资本论》也陈列在他的案头的。[④]但作为早期学术研究的产物，《静安文集》不仅在王国维的学术研究进程中具有重要意义，而且其中的一些研究成果，至今来看，也不失其价值。早在王国维生前的1924年，吴文祺就对《静安文集》的绝版表示不满了，认为其中包含着新文学的因子，应当引起重视。他说：“……《静安文集》中的论文，虽然也有被时间加上了怀柔的手迹而褪了色的部分，但关于文学上的论述，真可以说是前无古人。只可惜这书在前清遭了‘禁止发行’之厄，和当时的思想界不曾发生过什么关系。不幸现在又已绝版了。”[⑤]文学是如此，哲学、教育学也是如此。既然王国维晚年的书架上还赫然陈列着一叠的《静安文集》，则《海宁王忠悫公遗书》不予收录，确实是应该有个“说法”的。

四、余论：王国维创造新文化之初愿

王国维早年钻研叔本华、尼采、康德之学说，确实有藉以创造新文化的动机。他在《叔本华与尼采》一文曾比较两人的异同说：“……叔本华说涅槃，尼采则说转灭。一则欲一灭而不复生，一则以灭为生超人之手段。其说之所归，虽不同，然其欲破坏旧文化而创造新文化则一也。”[⑥]在20世纪初的中国，王国维未尝不知道研究哲学的曲高和寡，他在《论近年之学术界》中一针见血地说：“夫同治及光绪初年之留学欧美者，皆以海军制造为主，其次法律而已。以纯粹科学专其家者，独无所闻。其稍有哲学之兴味如严复氏者，亦只以馀力及之，其能接欧人深邃伟大之思想者，吾决其必无也；即令有之，亦其无表出之之能力，又可决也。况近数年之留学界或抱政治之野心，或怀实利之目的，其肯研究冷淡干燥无益于世之

[①] 日本新村出《海宁的王静安君》云：“……在图书馆三楼的一隅，罗氏寄托的图书堆边上，数十册洋书并排而立，其中有康德、叔本华等西洋哲学家的名著。我见了很奇怪，有人说这是王君所藏。”原刊日本《艺文》第18年第9号，1927年9月。此转引自《追忆王国维》，第372页。

[②] 参见本田成之《噫　王国维先生》一文。《追忆王国维》第361页。

[③] 参见将复璁《追念逝世五十年的王静安先生》，台湾《幼狮文艺》47卷6期，1978年6月。

[④] 姜亮夫《忆清华国学研究院》记云：“在清华的日子里……在他改词时，我顺手翻看两本书，其中一本是德文版的《资本论》，只见书里面用好几色打了记号。静安先生看了看我说：‘此书是十多年前读德国人作品时读的。’”《追忆王国维》第329页。

[⑤] 吴文祺《文学革命的先驱者——王静庵先生》。何志韶编《人间词话研究汇编》（修订再版），台湾巨浪出版社，1975年版，第387页。《静安文集》自光绪三十一年初版后，至王国维去世都没有再版。所以后来赵万里撰《王静安先生著述目录》亦云：“此书有排印本，乃光绪三十一年初版，坊间久已无书。”刊《国学论丛》第一卷第三号“王静安先生纪念号”。

[⑥] 《王国维遗书》（三），第471～472页。当然王国维之从事哲学也有其个人原因，其《自序》云：“体素羸弱，性复忧郁，人生之问题日往复于吾前，自是始决从事于哲学。”则王国维研究哲学除了有创建新文化之意愿之外，也有通过学习哲学来解脱个人在身体和性格上对人生的困惑在内。参见《王国维遗书》（三），第609页。

思想问题，即有其人，然现在之思想界未受其戋戋之影响，则又可不言而决也。”[①]据此，王国维对自己的学术孤独应该是有心理准备的，但改造当时思想界的使命感，使他能包容孤独，寂寞前行。《静安文集》即堪称是他向封建思想进攻的“炮弹”，[②]集中之文往往以“故为破其惑如左”结尾，故在这本在哲学思想上也许还欠缺成熟和火候的文集中，时时洋溢着革命的锐气和思想的活力的。[③]罗振玉当然深知王国维研究西方哲学的深层原因，故以其哲学自身之缺陷而认为其不足以作为创造新文化的基石，因此而别开国学新途。则无论是专研西方哲学，还是转治传统过国学，其立足点都与创造新文化有关，只是有直接与间接之不同耳。王德毅说：“国维的所以治哲学，是有感于国内的思想界没有动力，颇思有所作为，一新思想界。”[④]叶嘉莹也说：“其（王国维）研究学术乃抱有双重之用心，一则欲藉埋首于学术之研究以求得一己之慰安，再则又对于学术研究之可以有裨于世乱寄以一厢情愿之理想。其早期与晚期之治学途径虽然不同，而其用心则未尝或异。不过因为甲午之战以后及辛亥革命以后之时弊不同，所以其治学途径才因之有趋新趋旧之异。”[⑤]关切现实确乎是王国维早期和后期治学的共同倾向，只是治学途径有趋新与趋旧之不同罢了。罗振玉看准了王国维的心思，才能有效引导王国维的学术转向。[⑥]

在王国维生前，其革命者的身份已经得到一定程度的认同，如吴文祺已撰专文称赞其为“文学革命的先驱者”。[⑦]王国维去世后，随着对王国维著述关注的深度展开，《静安文集》中的新文化因子也不断被研究者揭示出来。郭沫若曾说：“三十岁以前，王国维分明是一位文学家。假如这个志趣不中断，照着他的理论和素养发展下去，他在文学上的建树必然更有可观，而且说不定也能打破旧有的窠臼，而成为新时代的一位前驱者的。”[⑧]为郭沫若若干观点纠谬的周光午也说：“盖王先生者，世徒知其为国学家，而不知远在五四运动之前，即努力于西洋哲学文学之攻究，以谋有所树立与开启矣（原注：参阅《静安文集》）。终则亦其性情，而移其志趣于考证之学。其‘新文化运动’之‘第一把交椅’，遂让诸陈独秀与胡适之二氏矣。此其实情，非过言也。”认为其“持论之伟，盖为五四运动诸公之先知先觉”。[⑨]

[①] 《王国维遗书》(三)，第 524～525 页。

[②] 刘蕙孙《我所了解的王静安先生》云：“静安先生的世界观可以说有两重性：一面为人拘谨，封建文化包袱背得很重，而有志出人头地；另一方面受到当时维新思想的激荡，特别是尼采、叔本华等的自我解放思想的尖锐刺激，想彻底解放自己，做一个时代的超人。……他确实有以《静安文集》作为炮弹向封建思想进攻。雪堂说他是想干思想革命，确是深知静安之言。”袁英光选编《王国维学术研究论集》(三)，华东师范大学出版社 1990 年版，第 467 页。

[③] 李长之《王国维〈静庵文集〉》云：“倒底是青年期的集子，其中狠有不少自负的锐气，在文章的尾结时，‘故为破其惑如左’，几乎成了他的口头禅。也许有人以为这是学养不到的缘故，但这到成了我爱这本不成熟的集子的来由，为的是其中充满着这样的活力。”刊 1933 年 12 月 23 日天津《大公报·文艺副刊》。

[④] 王德毅《王国维先生事略》，原刊台湾《图书馆学报》总第 8 期，此转引自朱传誉主编《王国维传记资料》(一)，台湾天一出版社 1985 年版，第 20 页。

[⑤] 叶嘉莹《从性格与时代论王国维治学途径之转变》，刊台湾《幼狮月刊》第 39 卷 6 月号，1974 年。

[⑥] 王国维弃此前的哲学与文学研究而转治国学，并非因罗振玉一言相劝而遽变方向，而是早年已对历史及考据之学产生过兴趣，其本人也在研究哲学的过程中自己也产生过厌倦的情绪，所以转变的原因既有罗振玉的外因，也有其自身的内因。但罗振玉起码是起了推动的作用。

[⑦]吴文祺《文学革命的先驱者——王静庵先生》。何志韶编《人间词话研究汇编》(修订再版)，台湾巨浪出版社，1975 年版，第 355～388 页。

[⑧] 郭沫若《鲁迅与王国维》，《文艺复兴》三卷二期，1946 年 10 月。

[⑨] 周光午《我所知之王国维先生——敬答郭沫若先生》，原刊《重庆清华》第四期，1947 年 4 月。此转引自《追忆王国维》，第 158、160 页。

但毋庸讳言，王国维以新锐思想界自任的时间应该并不长，因为德国哲学自康德、叔本华、尼采以来，大都浸染了较强的个人气质，学理上的不足因此不可避免。这意味着原本为王国维寄予厚望、用以改造中国传统思想的德国古典哲学，便不断地受到王国维的质疑甚至抛弃。在《静安文集》编定两年后，王国维其实已经在“哲学家”和“诗人”之间徘徊不定了，尤其对于哲学的疲乏感更为强烈。他在三十之年所撰《自序二》中说：“余疲于哲学有日矣。哲学上之说，大都可爱者不可信，可信者不可爱。余知真理，而余又爱其谬误。……知其可信而不能爱，觉其可爱而不能信，此近二三年中最大之烦闷。而近日之嗜好所以渐由哲学而移于文学，而欲于其中求直接之慰藉者也。要之，余之性质欲为哲学家则感情苦多而知力苦寡，欲为诗人则又苦感情寡而理性多。诗歌乎？哲学乎？他日以何者终吾身所不敢知，抑在二者之间乎？”[①]《自序》亦云：“……至二十九岁，更返而读汗德之书，则非复前日之窒碍矣。嗣是读汗德之《纯理批评》外，兼及其伦理学及美学。至今年从事第四次之研究，则窒碍更少，而觉其窒碍之处大抵其说之不可恃处而已。此则当日志学之初所不及料，而在今日亦得以自慰藉者也。”[②]以此看来，王国维在《静安文集》中存留下来的困惑在接下来的二三年间，不仅没有因为对康德哲学的持续研究而得以解脱，反而加重了困惑的程度，甚至有从困惑到否定的趋势。所以冯契从哲学自身的角度说：“王国维始终未能解决他所谓的‘可爱’与‘可信’、即非理性主义与实证论之间的矛盾。”[③]也是大体符合事实的。而王国维欲创立一新的哲学体系的梦想也随着时间的流逝而不断流失。《自序二》云：“居今日而欲自立一新系统，自创一新哲学，非愚即狂也。……以余之力，加之以学问以研究哲学史，或可操成功之券。然为哲学家则不能，为哲学史则又不喜，此亦疲于哲学之一原因也。近年嗜好之移于文学，亦有由也，则填词之成功是也。”王国维有意做哲学家，但自省恐无可能；哲学史家乃站在他人思想的影子里，又不情愿。应该说王国维对自我的解剖是很准确的。他先是摇摆在哲学家与哲学史家两种角色之中，继而又摇摆在哲学家与诗人两种角色之间，而验诸他后来的学术研究，其实恰恰是在哲学家和诗人两种角色之外了。此在三十岁的王国维来说，恐怕真是是始料未及的了。

《海宁王忠悫公遗书》中没有收录《静安文集》，从学术史的角度来说，当然是一个遗憾。但因为王国维有“誓不重刻”的诺言在前，则罗振玉此举也完全可以视为是对王国维心愿的一种尊重。事实上，王国维晚年对于自己早年钻研哲学、文学的一段经历确实是颇存悔意的，其悔意见于不少王国维友人和门生的追记。而早在侨居日本期间，王国维已经很少谈及西方哲学了。日本学者狩野直喜《回忆王静安君》一文记载说：“清朝大革命爆发了，王静安君带着他的家族，与罗叔韫君一起搬到京都，滞留了五六年。其间，与我常常来往。我觉得来京都以后，王君的学问有一些变化。也就是说，他好像重新转向研究中国的经学，要树立新的见地。可能他想改革中国经学研究。比方说，聊天的时候我偶尔提到西洋哲学，王君苦笑说他不懂，总是逃避这个话题。”又说：“晚年他绝对不提自己会外语，可是因为他研

[①] 《王国维遗书》(三)，第 611～612 页。
[②] 《王国维遗书》(三)，第 610 页.
[③] 冯契《王国维的哲学思想与治学方法》，《王国维学术研究论集》(三)，第 9 页。

究过外国学问，他的学术研究方法比以往的大儒更加可靠。”[1]狩野直喜当然不明瞭罗振玉与王国维之间这一番关于治学转向的讨论，但他敏锐地感受到王国维对早年学术的“逃避”意识，倒是与王国维摧烧《静安文集》的心态，可以彼此对勘。其实不仅对《静安文集》，王国维有些忌讳言及，即使其被誉为戏曲研究的经典之作《宋元戏曲考》，王国维也认为“没什么意思”[2]。但换个角度来说，王国维在日本的学术转型确实是朝着罗振玉此前的方向前进的，其“温经之兴”的产生及其对三代历史的关注，都为此后的经史文字之学奠定了重要基础。王国维不可能也没有能力、没有必要将《静安文集》从这个地球上消失殆尽，他只是将烧书作为转向国学的一个起点，从此义无反顾朝国学挺进而已。烧书的价值和意义也在此。

[1]狩野直喜《回忆王静安君》，转引自《追忆王国维》，第343～344页、

[2] 参见日本青木正儿《王先生的辫发》。转引自《追忆王国维》，第366页。

试论晚清民国分调型词谱体词选的特征

暨南大学中文系　刘兴晖

摘　要：晚清民国时期出现了许多分调型词谱体词选，这些词选兼具词谱与词选的功能，在编选宗旨、编纂体例、标注符号等方面独具特色。梁启超等试图将长短句作为新体乐歌歌辞形式的构想，促进了分调型词谱体词选的盛行，体现出词之音乐性在晚清民国逐渐受到重视的过程。

关键词：分调型词谱体词选　以选为谱　标注符号　编纂体例　新体乐歌

词在唐五代被称为曲子词，本可合乐而歌。自宋以降，词乐失传，词选也由唱本转为读本的形式。后人总结唐宋词的规律而形成词谱，以便学词者依谱填词。晚清时期，随着西方乐理知识的传入，以梁启超等为代表的近代启蒙主义者，试图模仿西方音乐教育的形式来号召民众。认为词之长短句最为符合语言的自然节奏，故提出将词还原为唐五代时期歌词的形式，配合西方音乐来进行歌唱，并尝试在新式教育的大、中学课堂推行这种中西合璧的新体乐歌。在新体乐歌广泛盛行的背景下，词的音乐性比文学性更受到选者的关注，故而在晚清民国时期，将词谱与词选的功能相结合的分调型词谱体词选较为盛行。

一、分调型词谱体词选盛行的原因及主要特征

嘉庆年间舒梦兰《白香词谱》选词一百阕，录常用之调，是较为典型的词谱体选本，在晚清民国时期流传甚广。孙佩苣认为要学作词，“至少胸中非先有这一百阕词词谱，绝不能下笔”[①]。随着晚清民国时期新体乐歌构想的提出，分调型词选开始向词谱体词选转化。如王官寿《宋词钞》，胡云翼《故事词选》，孙人和《唐宋词选》、《宋词选注》，吴莽汉《词学初桄》，杨易霖《词范》，林大椿《词式》等；其中也有如《故事词选》仅分调排列并未突出词谱功能者，但晚清民国的大多数分调型选本都兼备有词谱的功能。分调型词谱体词选的盛行反映出学词法的转型。民国时期的词选已不再注重门径和笔法、篇章等的分析，对于初学者而言，熟读简易词谱并按谱填词成为最便捷的作词法。这种风气的转向对词学的发展利弊兼有，兹不详述。

在胡适力主破除韵律束缚的背景下，民国时期的学词者每以就律为累，故主选政者在提供学词范本的重心上也逐渐发生转移，不仅注重于对某一种或某一类风格的提倡或家数的罗列，更侧重于提供学词者一种既能作为词谱使用又可作范本来学习名家名篇的选本，故民国时期分调型选本或词谱型选本逐渐增多，目的在既便初学，并保矩律。当胡适《词选》以破

[①]孙佩苣《女作家词选·概说》，孙佩苣《女作家词选》，第 16 页，上海：广益书局，1930。

体的形式提出白话词创作的尝试时，古典诗词创作者对于词法、韵律等体式特征的维护就成为重点。易言之，胡适对词体形式的改良也引起了其他论词者和选词者对于形式的关注。如林大椿在《词式》中就不无劝说地降低学词者对于格律的畏难情绪，“词之境界，自有美感，爱好之者，颇不乏人，特多视按谱为畏途，一场兴趣，为之锐减；以为此道只有宗匠可胜运斤，常人将望而却步，实则间架结构，亦等寻常，按谱谐声，原属易事。”[①]当词由“一种律化的、长短句的、固定字数的诗”被理解为仅仅是长短句的形式，并借用到新体诗、白话词的创作中时，按谱谐声已经成为选者对于学词者的最基本要求。在这种背景下，分调型词谱体词选逐渐盛行，这些选本主要有以下几个特征：

其一、多选录语浅而情深的小令词。与学人选词时注意其篇章结构的技巧不同，这一时期的词谱体词选更注重的是词在传唱吟诵过程中的感染力，主要选录语浅意深、真切动人的作品，故唐五代北宋时期易于传唱的小令词受到选者的青睐。

其二、韵脚、平仄的标注方式力求简易，所选词调也都较为习见，如《浣溪纱》、《忆江南》、《菩萨蛮》等词调的词作选录较多。晚清学人如朱祖谋、王鹏运等喜用的《莺啼序》、《哨遍》等长调则仅录入备体而已，择选较少。

其三、作为填词范本，方便初学者入门仍然是词谱体词选的主要目的。选者希冀通过将词谱和词选相结合的方式，方便普通学词者模拟学习，以一种便捷、简易的方式介绍词谱、词韵，突出词之“调有定句，句有定字，字有定声”的矩律性。与单纯词谱不同的是，词谱型选本不仅选录词调，同样也注重选词，如吴遁生《宋词选注》中所言“以全阕之足夸，不以一字阴阳上去入之疏而割爱”即是如此。但这种词谱体词选又较专门的词谱更为简洁易学。

总体而论，晚清民国时期的分调型词谱体词选的特色可以概括为典雅平易、简明实用。选词、选调都注重雅洁易学的目的，如杨易霖《词范》删除僻涩之调、庸滥之作；林大椿在《词式・凡例》中声明其选专供学生使用，倾向于简明及实用。当然，简明、实用的前提仍然是典雅，这是理解晚清民国选者编选词谱体词选宗旨的基础。

二、分调型词谱体词选的编纂体例

在编纂体例上，晚清民国时期的分调型词谱体词选承继了清代以来分调型词选的体例。

其一、排列方式。以字数多寡而不以小令、长调分。小令、长调的分法在清初就受到朱彝尊反对，清初几种大型词选如《瑶华集》、《御选历代诗馀》等分调型选本均以字数分，不以小令、中调、长调分。晚清民国分调型词谱选本多依此例，也主要按字数多寡排列（仅有个别选本如周瘦鹃《情词》依小令、长调排列）。如王官寿《宋词钞》以“调之多寡为序”、林大椿《词式》依“字数长短为序”。但在专门的学词法书籍中，由于讲解作法的需要，小令、长调的分法仍然普遍采用。同一调名或字数相同的词调则按时间先后排列，如秦巘《词系》以词调出现的时代先后排列，以见出词调“源流递嬗之故，增减变化之殊”，体会风会

[①]林大椿《词式・导言》，林大椿《词式》，上海：商务印书馆，1933。

升降之原；杨易霖《词范》对字数相同的词调以作者时代先后排列。

其二、确立谱调的方法：如前文所言，晚清民国分调型词谱体词选较多，这些选本对如何标注词谱、词韵逐渐形成了一定的范式。

1、从旧名。词谱订调的一般办法是："取唐宋旧词，以调名相同者互校，以求其句法字数；取句法字数相同者互校，以求其平仄"[①]，确定好字数平仄句法后，定为科律。有时后出者反定为标准，不免有不辨源流之弊。这种校订词谱的方法受到秦巘的批驳：

> 词本乐府之变体。自唐李白、温、韦诸人，创立词格，沿及五季，代启新声。至宋，晏、欧、张、柳、周、姜等辈出，制腔造谱，被诸管弦。所著皆刻羽引商，均齐节奏，几经研炼而成，足为模楷。与其取法于后人，莫若追踪于作者[②]。

此说本源自王士祯"词选须从旧名"的观点，秦巘更进一步详为考注，其所编《词系》也遵循以最早出现的词为正体、定为原调的标准，邹祗谟、林大椿等选词皆从其说，每调选用"创始作品"，从词史的角度而言，确实更能体现词调的原始面目。

2、调之别名者：对于词调的别名，明代分调型选本收录较为混杂。如程明善《啸余谱》中就有将一体分载为多体者，如《念奴娇》与《无俗念》、《百字谣》、《大江乘》；《贺新郎》与《金缕曲》；《金人捧玉盘》与《上西平》分载；甚或以异字、讹字之词调名录入。《啸余谱》中错乱句读，增减字数者亦比比皆是。而张綖《诗馀图谱》则在诸调后分列各体，如《酒泉子》后列十三体，以第一体、第二体的序次标明，但并未区分正体。而以末字分"歌行题"（如《洞仙歌》、《水调歌头》、《六州歌头》、《踏莎行》、《望远行》等），"令字题"（如《如梦令》、《调笑令》、《三字令》、《唐多令》等），"慢字题"（如《声声慢》、《庆清朝慢》、《石州慢》、《木兰花慢》），"近字题"（如《好事近》、《诉衷情近》），"犯字题"，"遍字题"，"儿字题"，"子字题"等；不能以题名分者继以事分："天文题"（如《鹤冲天》、《杏花天》、《鹧鸪天》），"地理题"（如《浪淘沙》、《浣溪纱》），"时令题"（如《洛阳春》、《画堂春》、《洞天春》）"人物题"（如《河渎神》、《二郎神》、《鹊桥仙》），"人事题"（如《思帝乡》、《忆江南》、《望海潮》）；"器用"，"花木"，"声色"，"通用"等几类；若仍无可归类者则以题名之字数区分，如"二字题"（《河传》、《渔父》），"三字题"，"四字题"，"五字题"，"七字题"等。从这些混杂的排列方式可以见出分调型选本发展初期体例之驳杂。

万树《词律》对明代词谱收录驳杂的现象有所纠正，统一以体分列之，《词律》中共收660调1180体；徐本立《词律补遗》又进一步修订了《词律》之舛失，对词律中误收之同调异名者改订，补入495体，合《词律》共825调1670余体，将各调不能类列者以字数分列。万树的《词律》在晚清被奉为圭臬，朱祖谋等填词都以该谱为范。

清初分调型词选如蒋景祁《瑶华集》中则以第一、第二体区分，使"观者易辨"。这种方式在清代选本中采用较多。晚清民国分调型选本对调之别名的规范有所注意。其中王官寿的《宋词钞》辑成时间较早，其所拟定的体例也影响到民国时期词谱体选本的编纂体例。该选收录的体例主要有以下特点："调名类似而实无涉者分列各卷"；"调而有数体者以所录字

[①] 永瑢等撰《四库全书总目》，第1827页，北京：中华书局，1965。
[②] 秦巘《词系·凡例》，秦巘编著，邓魁英、刘永泰整理《词系》，北京：北京师范大学出版社，1996。

数最少者列前其余汇列于后”，“旧刻各集载有专题者照录于调名之下”，“一各调别名注于目录之下，其字数用韵则分别列各页上端”；“凡字之应平应仄及宜用去上声者，于字旁注一平字或仄字去字上字，其平仄通用者则注明可平可仄等字”[①]。这些分调收录的词谱型选本对于不懂音律的初学者而言，既可为音韵入门之基础，也可以作为简单易行的填词范本。在词谱型词选中还记录了晚清选者的相关研究成果，如《词式》中从源流、宫调、名解、种类、别名等五个方面记录了选者对于词调的研究，对于初学者亦不无裨益。

三、“以选为谱”：分调型词谱体词选的标注符号

词谱体词选兼备词谱的功能，其中最主要的表现方式就是采用了词谱的标注符号。用特定的符号标注出词谱，在南宋时期杨诚斋的《圈法美成词》中就已采用，这种圈法其实就是词谱的雏形，在当时的主要目的是方便唱和。

明万历二十二年（1595），张綖、谢天瑞撰《诗馀图谱》刊行，是现存最早的词谱。该谱“按调而填词，随词而叶韵”[②]，共列 149 种词调，并使用符号标示谱图，用白圈表示平声、黑圈表示仄声，圈中半黑半白者标可平可仄声。《诗馀图谱》在每图后录一“古名词”以为式。但该本选谱分调较为粗略，被论者讥为纰漏百端，其中以清代万树对《诗馀图谱》批判最力，万树编《词律》的目的也正是“折衷乎唐宋诸名词，而尽辟乎谱图之臆说”[③]。但张綖这种图谱式标法，在以后的词谱体词选中仍然得到承衍或改进，不过符号的采用较为丰富多样。如程明善《啸余谱·诗馀谱》中平声标“|”，上声标“卜”，去声标“厶”；清初《词学荃蹄》以圆表示平声，以方框表示仄声，并“读以小圈，以便观览”[④]。道光年间成书的《碎金词谱》则为演奏笛曲之便，标出工尺谱；道咸年间所编《词系》的标注方式为平声标○，上声标◎，去声标◇，入声标●，仄声表☆★等。

这些词谱和词韵所采用的标注符号在晚清民国的词谱体选本中被沿用并得到发展。如王官寿《宋词钞》中起韵换韵用“◎”，叶韵用“○”，句用“△”，读用“ •”标示；林大椿《词式》中，句为“。”；豆为“、”；韵为“。。”；可平为“△”；可仄为“▲”，均注于字旁。晚清选者如龙榆生等特别注意于词选中的标注符号，在他所编的《唐宋名家词选》中，以“ •”表句，以“◎”表韵，以“△”表仄韵；而在其后所编《唐五代宋词选》中，龙榆生又“别创”了一些符号：“－”表平声韵，“／”表入声韵，“×”表上、去声韵[⑤]。由此也可见出选者对在选本中采用怎样的符号标注是十分注意的。晚清大多数的词谱体词选的标注方式都较为简明，如杨易霖《词范》只采用了三种符号，逗用“、”；句用“ •”；韵用“。”标识。吴遁生《宋词选注》中则仅标示出平仄，用“○”标平声，用“●”标仄声，可平可仄则在旁加以说明。借用标注的形式，使得词选兼有词谱的功能，这一点晚清选者都有较明确的自觉

[①] 王官寿《宋词钞·凡例》，王官寿《宋词钞》，1922。
[②] 谢天瑞《诗馀图谱·序》，张綖《诗馀图谱》，明万历二十七年（1599）刻本。
[③] 徐本立《词律拾遗·凡例》，徐本立《词律拾遗》，清同治十二年(1873)刻本。
[④] 林俊《词学荃蹄·序》，周瑛撰《词学荃蹄》，清初钞本。
[⑤] 龙榆生《近三百年名家词选》中，又改用《唐宋名家词选》的标注方式。

意识，如龙榆生就说明自己在选本采用这些符号，其目的是为了“藉代词谱”[①]，符号标注的方式也较为简便醒目，便于读者观览。

词谱型分调选本“以选为谱”的意识也影响到其它形态的词选，如用符号来标示韵脚、节拍、句读的方式也在分类词选及笺注体词选中广泛采用。而在民国填词法书籍中，也借鉴了词谱体词选的标注方式，如傅汝楫《最浅学词法》就“别选古词若干首”，分为小令、中调、长调三类。“详记其字数用韵及句中可平可仄者，兼附异名，略加解说”[②]，与孙人和《唐宋词选》、《宋词选注》中标注方式一致。这种以符号来标示韵脚、节拍的方式与胡适《词选》中所采用的新式标点法，成为晚清民国词选中较为常用的两种编排方式。

四、分调型词谱体词选与新体乐歌

分调型词谱体选本在晚清民国时期盛行，除方便学词之外，另一个主要原因是编选者试图还原词之音乐性，以实现新体乐歌[③]的传播。词谱体词选正是在这种背景下逐渐受到选者的重视。梁启超非常重视诗歌与音乐的关系，认为合乐之诗可起到熏陶和教育的重要作用，达到改造国民素质的目的，梁启超云：

> 凡诗歌之文学，以能入乐为贵，在吾国古代有然，在泰西诸国亦靡不然，以入乐论，则长短句最便。故吾国韵文，由四言而五七言，由五七言而长短句，实进化之轨辙使然也。诗与乐离盖数百年矣，近今西风沾被，乐之一科，渐复占教育界一重要之位置，而国乐独立之一问题，士大夫间或莫厝意。后有作者，就词曲而改良之，斯其选也。[④]

梁启超试图从西方音乐教育中汲取经验，恢复诗词之合乐的特征，并指出长短句入乐最为自然。作为文学改良运动的倡导者，梁氏注意到在小说、戏曲之外，词对于国民教育的重要作用。他认为小说最具打动人心的情感力量，故可以深刻而广泛地影响到民众；而音乐的艺术魅力更为直接：“把艺术家自己‘个性’的情感，打进别人们的‘情阈’里头，在若干期间内占领了‘他心’的位置。”[⑤]为了实现音乐美术文学的情感力量，将词合乐以强化文学的感染力，是梁启超重视词体的主要目的之一。民国时期大量具有激励效果的歌词都是以长短句的词体形式出现的。

龙榆生对恢复词之能歌抱有较大的热忱，但遗憾的是“终清之世，穷词之变，竟不能恢复歌词之法”，仍只能停留为读本形式之“长短不葺之诗”[⑥]。龙榆生较为认同梁启超的观点，也提出词可以作为新体乐歌产生的重要形式。他在《唐五代宋词选·导言》中写道：“利用这种组织，加以损益变化，去创造新体乐歌”，这与胡适利用词的长短不葺的“组织”形式来创作新体诗的初衷是一致的。龙榆生进一步指出，由于词合于语言之自然，又是最富于音

[①]龙榆生《唐宋名家词选·编辑凡例》，龙榆生《唐宋名家词选》，上海：上海古籍出版社，1980。
[②]傅汝辑《最浅学词法》，第 76 页，上海：大东书局。1934。
[③]关于晚清民国时期对于新体乐歌的发展方向及其对于国民教育的积极意义，可参见彭玉平师《民国时期的词体观念》一文，《文学遗产》，2007，5。第 111-121 页。
[④]梁令娴《艺蘅馆词选·自序》，梁令娴编、刘逸生校点《艺蘅馆词选》，广州：广东人民出版社，1981。
[⑤]梁启超《中国韵文里头所表现的情感》，梁启超《饮冰室合集·文集》，第 72 页，北京：中华书局，1937。
[⑥] 龙榆生《晚近词风之转变》，龙榆生《龙榆生词学论文集》，第 378 页，上海：上海古籍出版社，1997。

乐性的文字，所以对于新体乐歌歌词的创作者而言，对词体之声调组织、句法，应该加以模仿学习，“用来做参考的材料”[①]。认为词的艺术感染力不仅可以陶冶性灵，另一方面也“可以进一步去创造一种适宜于现代的新体歌词”，而这才是编写分调型选本或者兼有词谱功能的分人选编型选本的真正目的。

为了适应创造晚清民国盛行的新体乐歌的需要，民国时期的词谱体词选往往在有意无意中将乐（歌）谱和词谱进行转换，试图还原词之能唱的面目，也为了配合西式音乐在新式教育中的传播，在词谱或词谱型选本中将宫商调与“西谱”对比，方便读者理解将词改为新体乐歌的可行性，或者说提供一些具体翔实的参照。如《词荃》就将八十四宫调表与西乐进行比较，并标示出不同的词谱。无论是创立新体乐歌或是藉借西乐的形式，都可以见出民国初年的选者依然盼望能将词与音乐相融合，还原词之合乐能歌的目的，以更为广泛的传播。梁启超就提出中西乐结合的主张：“今日欲为中国制乐，似不必全用西谱，若能参酌吾国雅、剧、俚三者而调和取裁之，以成祖国一种固有之乐声，亦快事也。”[②]致力于在中西乐结合的基础上建立“国乐”，但是如何建立“国乐”歌词的评价标准亦是一个难题，“文太雅则不适，太俗则无味，斟酌两者之间，使合儿童讽咏之程度，而又不失祖国文学之精粹，真非易也”[③]。梁启超将词乐运用于国民教育的尝试，在当时得到詹安泰、夏承焘、龙榆生等人的积极响应。龙榆生在他所编的《唐宋名家词选》、《唐五代宋词选》、《唐五代词选注》等三种唐宋词选中都表现出对这种发展方向的憧憬。

[①] 龙榆生《唐五代宋词选·导言》，龙榆生《唐五代宋词选》，上海：商务印书馆，1937。
[②] 梁启超《饮冰室诗话》，第 62 页，北京：人民文学出版社，1982。
[③] 梁启超《饮冰室诗话》，第 97 页，北京：人民文学出版社，1982。

“说部”考

中山大学中文系　刘晓军

摘　要：“说”的本义为“解释、说明”，可引申为“讲述、叙说”，由“说”之本义衍生出论说体，由“说”之引申义衍生出叙事体。早期的“说部”概念既包括阐释义理与考辨名物的论说体，如“论”、“说”、“议”、“辨”、诗文评、“说书”体、学术性笔记等，也包括记载史实、讲述故事的叙事体，如史料性笔记、故事性笔记、“说话”体、小说等，是众多文章、文体、文类的汇聚与集合，而非单一的文体概念。晚清以来，随着以小说为主体的叙事体地位的提升，“说部”逐渐将论说体排除在外而专指叙事体，并最终成为“小说”之“部”。

关键词：说部　小说　论说体　叙事体

“说部”一词，学界一般认为即“小说”的同义词，并形成了视“说部”即“小说”之“部”的认识观念与研究格局。然考诸史料，“说部”之称肇始于明代中叶，滥觞于清中晚期，早期的“说部”概念无论内涵还是外延均与今天的“小说”相去甚远，“说部”最终成为小说的同义词，是近现代以来小说地位提升的结果。通过考索“说部”源流，辨析其在不同语境中意义的转换，可以清晰地显示一条从“说”到“小说”再到“说部”的演进轨迹。本文拟以具体文本为基础，剖析“说部”体例，探索“说”之语源，阐述“说部”流别，最终考察从“说部”到“小说”的转换过程。

一、“说部”体例

“说部”体例，一般认为肇始于西汉刘向《说苑》与南朝宋刘义庆《世说新语》，清人计东《说铃序》云：“说部之体，始于刘中垒之《说苑》、临川王之《世说》，至《说郛》所载，体不一家。而近代如《谈艺录》、《菽园杂记》、《水东日记》、《宛委馀编》诸书，最著者不下数十家，然或摭据昔人著述，恣为褒刺，或指斥传闻见闻之事，意为毁誉，求之古人多识蓄德之指亦少盭矣。”[①] “说部”一词，则首见于明王士贞《弇州四部稿》，一百七十四卷，较早有万历五年（1577）王氏世经堂家刻本。所谓“四部”者，即“赋部”、“诗部”、“文部”、“说部”，与传统目录学之“经”、“史”、“子”、“集”四部殊不相类。王氏“说部”著录凡七种，即《劄记内编》、《劄记外编》、《左逸》、《短长》、《艺苑卮言》、《卮言附录》、《宛委馀编》。又明邹迪光所撰《文府滑稽》，十二卷，卷一至卷八为“文部”，卷九至卷十二为“说部”，较早有万历三十七年（1609）邹同光刻本。宣统二年（1910），王文濡、沈粹芬、黄摩西、张萼生等人发起，“仿《说荟》、《说海》、《说郛》、《说铃》、《朝野汇编》之例，汇而集

[①] （清）计东：《说铃序》，（清）汪琬：《说铃》，光绪五年文富堂刊本。

之，俾成巨帙”[1]，于国学扶轮社编辑出版《古今说部丛书》，十集六十册。从《说苑》到《古今说部丛书》，横亘近两千年历史，通过分析《说苑》、《世说新语》、王氏“说部”、邹氏“说部”与《古今说部丛书》的编纂体例，能够比较完整地反映古代“说部”的真实面目，故不惮烦琐，叙录各书如下。

《说苑》乃刘向校书秘阁时，整理馆藏《说苑杂事》一书而成，《汉书·艺文志》诸子略儒家类著录。刘向《说苑序》云：“（向）所校中书《说苑杂事》及臣向书、民间书，诬校雠。其事类众多，章句相溷，或上下谬乱，难分别次序，除去与《新序》复重者，其余者浅薄不中义理，别集以为《百家》。后令以类相丛，一一条别篇目，更以造新事十万言。以上凡二十篇，七百八十四章，号曰《新苑》，皆可观。”[2]录其篇目，依次为“君道”、“臣术”、“建本”、“立节”、“贵德”、“复思”、“政理”、“尊贤”、“正谏”、“敬慎”、“善说”、“奉使”、“权谋”、“至公”、“指武”、“丛谈”、“杂言”、“辨物”、“修文”、“反质”，凡二十类。

《世说新语》，《隋志》及新、旧《唐志》皆著录于小说类，八卷；今世所传本皆三卷。篇目如下：上卷：“德行”、“言语”、“政事”、“文学”；中卷：“方正”、“雅量”、“识鉴”、“赏誉”、“品藻”、“规箴”、“捷悟”、“夙惠”、“豪爽”；下卷：“容止”、“自新”、“企羡”、“伤逝”、“栖逸”、“贤媛”、“术解”、“巧艺”、“宠礼”、“任诞”、“简傲”、“排调”、“轻诋”、“假谲”、“黜免”、“俭啬”、“汰侈”、“忿狷”、“谗险”、“尤悔”、“纰漏”、“惑溺”、“仇隙”，凡三十六类。[3]

王氏“说部”所录七种，就内容而言实可分为四类。《剳记》内、外篇乃作者所传经、史之随感录，其小序云：“卧痾斋室，无书史遊目，因取柿叶，得辄书之，凡百余则。分为内、外篇，其内多传经，外多传史。”[4]《左逸》或为《左传》逸文，或为后人伪托，其小序云：“峄阳之梧爨樵者，穷其根，获石箧焉，以为伏藏物也。出之，有竹简，漆书古文，即《左氏传》。读之，中有小抵牾者凡三十五则，余得而录之。或曰其指正正非左氏指也，或曰秦汉人所传而托也。余不能辨，聊以辞而已。”[5]《短长》乃后人伪托之《战国策》逸文，小序云：“耕于齐之野者，地坟得大篆竹册一袠，曰《短长》，其文无足取，其事则时时与史抵牾云。按刘向叙《战国策》，一名《国事》，一名《短长》，一名《长书》，一名《修书》，所谓短长者岂战国逸策欤？然多载秦及汉初事，意亦文景之世，好奇之士假托以撰者。……因录之以佐稗官一种，凡四十则。”[6]《艺苑卮言》、《卮言附录》、《苑委余编》三种乃诗文评，《艺苑卮言》小序云：“余读徐昌谷《谈艺录》，尝高其持论矣，独怪不及近体，伏习者之无门也。……以暑谢吏杜门，无赍书足读，乃取掌大薄号，有得辄笔之投簏箱中，浃月，簏箱几满已……稍为之次而录之，合六卷，凡论诗者十之七，文十之三。余所以欲为一家言者，

---

[1] 王文濡：《古今说部丛书序》，国学扶轮社校辑，1915 年第 2 版。
[2] （汉）刘向：《说苑序》，《说苑》《四部备要》本，上海中华书局据明刻本校刊。
[3] （南朝·宋）刘义庆：《世说新语》，上海古籍出版社 1982 年版。
[4] （明）王士贞：《弇州四部稿·说部》卷一百三十九“剳记”，台湾商务印书馆景印文渊阁《四库全书》第 1281 册，第 282 页。
[5] 同上，第 305 页。
[6] 同上，第 317 页。

以补三氏之未备者而已。”[①]

邹氏“说部”，卷九收录庄子《魍魉问景说》、《许由逃尧说》、《庄子过魏王》等，列子《吕梁说》、《魏人说》、《牧羊说》等，子华子《元说》、《目奚足信说》、《貑说》等，吕子《重己说》，淳于髡《献鹄说》；卷十收录《战国策》之《邹忌讽齐王纳谏》、《淳于髡说齐王止伐魏》、《客谏孟尝君》、《江乙论昭奚恤》、《苏代对燕王》等，《韩非子》之《侏儒说卫灵公》、《匡倩对齐宣王》、《叔向师旷论齐桓》、《西门豹》、《炮人喻晋平公》、《惠子善譬》等，卷十一收录刘向《邹忌应淳于髡》、《西闾过喻船人》、《师旷谏晋平公》等，卷十二收录柳宗元《天说》、《捕蛇者说》，来鹄《俭不至说》、李翱《国马说》、苏洵《名二子说》、柳宗元《愚谿对》、张羽《笔对》、陈黯《辩谋》、崔祐甫《原鬼》、盛均《人旱解》、李华《言医》、元结《出规》、苏轼《御风辞》、刘伶《酒德颂》、白居易《酒功赞》、唐子西《古砚铭》、吴筠《移江神檄》、袁淑《会稽公九锡文》、王琳《表　》、雅禅师《禅本草》等。[②]

《古今说部丛书》卷帙浩繁，包罗万象。王文濡《序》云：“要皆文辞典雅，卓有可传，上而帝略、官制、朝政、宫闱以及天文、地舆、人物，一切可惊可愕之事，靡不具载，可以索幽隐、考正误，佐史乘所未备。或廖廖短章，微言隽永；或连篇成轶，骈偶兼长。就文体而论，亦觉无乎不备。”[③]仅以第一集为例。全书分“史乘”、“博物”、“风俗”、“怪异”、“文艺”、“清供”、“游戏”、“游记”、“杂志”，凡九类。“史乘”收录汉应劭《汉官仪》、晋司马彪《九州春秋》、唐李德裕《次柳氏旧闻》、宋江少虞《皇朝类苑》、宋吴枋《宜斋野乘》等，“博物”收录越范蠡《养鱼经》、晋王嘉《拾遗名山记》、清钱霦《黔西古迹考》等，“风俗”收录宋朱辅《蛮溪丛笑》、清钮秀《广东月令》等，“怪异”收录晋陆机《陆机要览》、唐李玖《异闻实录》、宋吴淑《江淮异人录》等，“文艺”收录宋韦居安《梅涧诗话》，明程羽文《诗本事》，清陆次云《山林经籍策》，清钮秀《竹连珠》等，“清供”收录宋虞棕《食珍录》、清施清《芸窗雅事》、清成性《选石记》、清张蓋《仿园酒评》，“游戏”收录清尤侗《病约三章》、清黄周星《小半斤谣》、清李式玉《四十张纸牌说》等，“游记”收录清韩则愈《五岳约》，“杂志”收录汉桓谭《新论》、晋裴启《语林》、唐阙名《商芸小说》、宋庞元莫《谈籔》等。其中“清供”所收施清《芸窗雅事》皆为短小词条，如“溪下操琴”、“听松涛鸟韵”、“法名人画片”、“调雀”、“试泉茶”等二十一种“雅事”。

至此，我们对“说部”体例已有大致了解。“说部”之编纂，“或摭据昔人著述，恣为褒刺，或指斥传闻见闻之事，意为毁誉”，要之，皆“以类相丛，一一条别篇目”，裒集成篇。从内容来看，几乎无所不包，既可记载人物言行，逸闻趣事，也可考证山川物理，名胜古迹；既可著录皇朝典故，名家名著，也可传录闾巷旧闻，野乘琐语；既有香茗珍酿，美味佳肴，也有琴棋书画，鸟木虫鱼。从体裁来看，“亦觉无乎不备”，有传、记、说、论、议、谏、对、辨、原、解、规、辞、赞、颂、铭、檄、喻、表、谣、九锡文、诗文评等等，可叙事、议论、说明，手法自由；有恢宏巨帙、片言只语，形态各异。由是观之，“说部”绝非某种单一文

---

① 同上，第 341 页。
② （明）邹迪光：《文府滑稽》，《四库全书存目丛书》集部三二二，齐鲁书社 1997 年版。
③ 王文濡：《古今说部丛书序》，国学扶轮社辑刊，1915 年第 2 版。

体，而是众多文章、文体、文类之汇聚。“部”有“门类、类别”义，“说部”即“说”之门类或类别。[①]既然如此，为何以“说”名之？将众多内容、手法、体裁各异之文汇集成部，其间究竟有无共通之点？下文将从“说部”之“说”入手，探索“说部”渊源，并分析其流别。

二、“说部”源流

《说文解字》云：“说，释也。”[②]清桂馥《说文解字义证》云：“说，释也者。《易·小畜》释文引作‘说，解也’。《广雅》：‘解说也。’……《周易》有‘说卦’，《庄子》有‘说剑’，《韩非子》有‘说难’、‘说林’，《吕氏春秋·劝学篇》：‘凡说者，兑之也，非说之也，今世之说者，多弗能兑而反说之。’……《文心雕龙·论说篇》：‘说者悦也，兑为口舌，故言咨悦怿。’”[③]“说”之本义为“解释、说明”，《论语·八佾》：“子闻之曰：成事不说”，何宴《集解》引包咸注曰：“事已成，不可复解说。”[④]可引申为“讲述、叙说”，《易·咸》：“《象》曰：‘咸其辅颊舌’，滕口说也。”高亨注：“滕口说，谓翻腾其口谈，即所谓‘口若悬河’。”[⑤]作为名词，“说”还可由“讲述、叙说”引申为“话语”。《书·舜典》云：“帝曰：‘龙！朕圣谗说殄说，震惊朕师！’”孔颖达疏云：“帝呼龙曰：我憎疾人为谗佞之说，绝君子之行，而动惊我众。”[⑥]“话语”又可进一步引申为“故事”，如唐卢言《卢氏杂说》所记皆晋宋以来文人官僚故事。

由“说”之诸义衍生出论说体与叙事体等文体。其论说体中最为典型者乃“说”体，或阐述道理，或考辨名物。元王构曰：“正是非而著之者，说也。”[⑦]明吴讷云：“按说者，释也，述也，解释义理而以己意述之也。说之名，起自吾夫子之《说卦》，厥后汉许慎著《说文》，盖亦祖述其名而为之辞也。”[⑧]“说”体之文，往往兼具叙事与论说，只不过以论说为目的，叙事为手段。晋陆机《文赋》曰：“奏平徹以闲雅，说炜晔而谲狂。”李善注曰：“说以感动为先，故炜晔谲诳”。方廷珪注曰：“说者，即一物而说明其故，忌鄙俗，故须炜晔。炜晔，明显也。动人之听，忌直致，故须谲诳。谲诳，恢谐也。解人之颐，如淳于髡之笑，而冠系绝；东方朔之割肉，自数其美也。”[⑨]义理抽象，借助形象具体的故事就容易感发人心，因此先秦诸子“说”体散文，大多寓理于事，借事喻理，虽为论说体，却兼具叙事体特征，其叙事部分颇具今天的小说意味。如邹氏“说部”卷十所收《战国策》之《淳于髡说齐王止伐魏》：

齐欲伐魏，淳于髡谓齐王曰：“韩子卢者，天下之疾犬也；东郭逡者，海内之狡兔

[①] 从这个意义去理解，则先秦韩非子《说林》与《储说》更有资格成为“说部”始祖，“林”与“储”在这里有“以类相丛”之意，与“部”大体相当。
[②] （汉）许慎：《说文解字》，中华书局1963年版，第53页。
[③] （清）桂馥：《说文解字义证》，上海古籍出版社1987年版，第199页。
[④] （清）阮元校刻：《十三经注疏·论语注疏》，中华书局1980年版，第2468页。
[⑤] 高亨：《周易大传今注》，齐鲁书社1979年版，第294页。
[⑥] （清）阮元校刻：《十三经注疏·尚书正义》，中华书局1980年版，第132页。
[⑦] （元）王构：《修辞鉴衡》，王云五主编《丛书集成初编》本，商务印书馆1937年版，第27页。
[⑧] （明）吴讷：《文章辨体序说》，于北山校点，人民文学出版社1962年版，第43页。
[⑨] （晋）陆机撰，张少康集释：《文赋集释》，上海古籍出版社1984年版，第85页。

也。韩子卢逐东郭逡，环山者三，腾山者五，兔极于前，犬废于后。犬兔俱疲，各死其处。田父见之，无劳勚之苦，而擅其功。今齐魏久相持，以顿其兵，敝其众，臣恐强秦大楚承其后，有田父之功。”齐王惧，谢将休士。

淳于髡的说辞中，“疾犬与狡兔”一节即属叙事。因此有论者甚至认为先秦时期存在叙述历史故事与民间传说的“说”体叙事文，并影响到后世史传、寓言与小说等叙事艺术的发展。[①]“说”体流变，近人姚华阐述甚详：

说盛于战国，殷、周故事，相传诸说，（伊尹说汤、吕尚说文王之类）皆战国时笔。沿至汉、魏，馀风未泯，史籍所书，往往而有。（杜钦说王凤、杜邺说王音王商、董崇说寇恂、郑兴说更始隗嚣、袁涣说曹操、沮授说袁绍之类）口说曰说，书说亦曰说。书说之体，本近上书，奏议类也。至于私说，亦统于论著，韩非《储说》、墨子《经说》，并造其端，贾谊（《说积贮》见《汉书·食货志》）刘向（《五纪说》见《宋书·天文志》）曹植（《髑髅说》见《艺文类聚》十七）陆绩（《浑天仪说》见《开元占经》一又二，《御览》十七）王蕃（《浑天象说》见《晋》、《宋》、《隋》三书《天文志》）之徒，接踵而起。而《易》有《说卦传》，秦延君说“粤若稽古”至三万馀言，（桓谭《新论》）匡鼎以说，诗名，许君以《说文》著，凡此之属，不绝于史，则又流于传记矣。[②]

明徐师曾认为，“（说）要之传于经义，而更出己见，纵横抑扬，以详赡为上而已；与论无大异也。”[③]就以己意阐述义理而言，“说”不但与“论”无大异，且与“议”、“辨”、“传”、“谏”、“规”、“赞”、“评”等论说体皆相类似，作者为阐释道理，明辨事物，让读者（听者）易于并且乐于接受，往往踵事增华，借助寓言或比喻，力求论说的通俗化。《文心雕龙·论说》云：

详观论体，条流多品：陈政则与议说合契，释经则与传注参体，辨史则与赞评齐行，铨文则与叙引共纪。（集释：《说文》“论，议也。”《广雅·释诂二》“说，论也。”详本篇及《议对篇》，毛公注《诗》，安国注《书》，皆成为传，传即注也。贾逵曰“论，释也。”《汉书》曰赞，《后汉书》曰论，《三国志》曰评，其实一也。铨当作诠。《淮南书》有诠言训，高注曰“诠，就也”。诠言者，谓譬类人事，相解喻也。）故议者宜言，说者说语，传者转师，注者主解，赞者明意，评者平理，序者次事，引者胤辞：八名区分，一揆宗论。论也者，弥纶群言，而研精一理者也。[④]

邹氏“说部”遍选“论”、“议”、“辨”、“原”等诸多论说体而入“说部”囊中，原因也在于此。

除了泛指论说体，“说”还专指解说经文，并出现了专门的“说书”体。《汉书·叙传上》云：“时上方乡学，郑宽中、张禹朝夕入说《尚书》、《论语》于金华殿中，诏伯受焉。”[⑤]清俞樾《茶香室丛钞》“先进于礼乐苏子瞻说”条云：“后儒说《论语》，亦无引苏氏此说者。”

---

① 廖群：《“说”、“传”、“语”：先秦“说体”考索》，《文学遗产》2006年第6期，第28—36页。
② 姚华：《论文后编》，舒芜、周绍良等编选：《中国近代文论选》，人民文学出版社1959年版，第654页。
③ （明）徐师曾：《文体明辨序说》，罗根泽校点，人民文学出版社1962年版，第132页。
④ （南朝·梁）刘勰撰，范文澜注：《文心雕龙注》，人民文学出版社1978年版，第330—331页。
⑤ （汉）班固：《汉书》卷一百《叙传》第七十上，中华书局2005年版，第3080页。

[1]明徐师曾《文体明辨》收录“说书”体，其小序云：

> 按说书者，儒臣进讲之词也。人主好学，则观览经史，而儒臣因说其义以进之，谓之说书。然诸集不载，唯《苏文忠公集》有《迩英进读》数条。而《文鉴》取以为说书，题与篇首有问对字，盖被顾问而答之之词。今读其词，大抵皆文士之作，而于经史大义，无甚发明，不知当时说书之体，果然乎否也？及观《王十朋集》，似稍不同，然亦不能敷陈大义。故今仍《文鉴》录之，聊备一体云耳。今制：经筵进讲，亦有讲章，首列训诂，次陈大义，而以规讽终焉。欲其易晓，故篇首多用俗语，与此类所载者夐异，以为有益学者，宜别求之。[2]

儒臣为人主讲说经史，“首列训诂，次陈大义，而以规讽终焉”，“欲其易晓，故篇首多用俗语”，这个过程实即对经史的通俗化叙述并以己意阐释义理，亦即“演义”。“演义”分为“演言”与“演事”两个系统，“演言”是对义理的通俗化阐释，“演事”是对正史及现实人物故事的通俗化叙述。[3]小说家“据国史演为通俗”，遂成为历史演义一派；“演义”推而广之，遂成为通俗小说创作的重要手法。当“说书”场所从宫廷转换成民间，当“说书”内容从经史转换成故事，当“说书”者从名儒大臣转换为下层文人，当听众从人主转换成市井百姓，“说书”便演变为“说话”，“话”即故事，“说”便成为叙事体。宋罗烨《醉翁谈录》云：“小说者流，出于机戒之官，遂分百官记录之司。由是有说者纵横四海，驰骋百家。以上古隐奥之文章，为今日分明之议论。或名演史，或谓合生，或称舌耕，或作挑闪，皆有所据，不敢谬言。……试将便眼之流传，略为从头而敷演。得其兴废，谨按史书；誇此功名，总依故事。”[4]

诗文评兼具论说体与叙事体二者之长，论者阐述作诗旨意时往往叙及诗之本事，因此人们常视诗文评为“说部”，王氏“说部”中“艺苑卮言”、“卮言附录”、“苑委馀谈”皆收录诗文评类，《古今说部丛书》“文艺”类亦收录宋韦居安《梅涧诗话》，明程羽文《诗本事》等诗话。《四库全书总目》“诗文评类”小序云：“……至皎然《诗式》，备陈法律；孟棨《本事诗》，旁采故实；刘攽《中山诗话》、欧阳修《六一诗话》，又体兼说部”，[5]又云《浩然斋雅谈》“体类说部，所载实皆诗文评”，[6]《渔洋诗话》“名为诗话，实兼说部之体。”[7]有时甚至直接称诗话为说部：“又宋时说部诸家如胡仔《苕溪渔隐丛话》、蔡梦弼《草堂诗话》、魏庆之《诗人玉屑》之类，多有徵引《艺苑雌黄》之文。”[8]诗话与说部之渊源，清章学诚阐述甚详：

> 唐人诗话，初本论诗，自孟棨《本事诗》出，乃使人知国史叙诗之意；而好事者踵而广之，则诗话而通于子部之传记矣。间或诠释名物，则诗话而通于经部之小学矣。或

---

[1] （清）俞樾：《茶香室丛钞》，中华书局 1995 年版，第 52 页。
[2] （明）徐师曾：《文体明辨序说》，罗根泽校点，人民文学出版社 1962 年版，第 140 页。
[3] 参谭帆师：《“演义”考》，《文学遗产》2002 年第 2 期。
[4] （宋）罗烨：《醉翁谈录》甲集卷一《舌耕叙引》，古典文学出版社 1957 年版，第 2 页。
[5] （清）永瑢等：《四库全书总目》卷一九五，集部四十八，中华书局 1965 年版，第 1779 页。
[6] 《四库全书总目》卷一九五，集部四十八，第 1790 页。
[7] 《四库全书总目》卷一九六，集部四十九，第 1793 页。
[8] 《四库全书总目》卷一九七，集部五十，第 1798 页。

泛述闻见，则诗话而通于子部之杂家矣。虽书旨不一其端，而大略不出论辞论事，推作者之志，期于诗教有益而已矣。……诗话说部之末流，纠纷而不可犁别，学术不明，而人心风俗或因之而受其敝矣。[①]

章学诚抓住诗话“叙述历史”、“诠释名物”、“泛述闻见”三个方面的内容，与传记、小学、杂家等学术派别类比，指出了诗话“论辞论事”的本质属性。以《古今说部丛书》为例，其“史乘”类即“叙述历史”，“博物”类即“诠释名物”，至于“泛述闻见”者，则有“风俗”、“怪异”、“游记”、“杂志”等类可比，《四库全书总目》称诗文评类“体兼说部”，实有所本。

“说部”之中，数量最多、影响最大者当属笔记，或称随笔、劄记等。笔记既可指一种以随笔形式记录见闻杂感的文体形式，也可指由一条条相对独立的札记汇集而成的著述体式。[②]作为文体形式，笔记具有极大的灵活性与随意性，不拘风格，不限篇幅，作者的所见所闻所感，可信手拈来，随笔录之，如明王士贞《说部》“劄记”小序所言“卧痾斋室，无书史遣目，因取柿叶，得辄书之”。作为著述体式，笔记包罗万象，内容宏富，如宋李瀚《容斋随笔旧序》所言“搜悉异闻，考核经史，捃拾典故，值言之最者必札之，遇事之奇者必摘之，虽诗词、文翰、历谶、卜医，钩纂不遗”[③]。大体而言，笔记可分为史料性、学术性与故事性三种类型。史料性笔记虽然内容琐碎驳杂，但所记或为正史所避讳者，或为正史所不屑者，或为正史所不及者，人们常以“稗史”目之，可为正史之助。[④]学术性笔记为作者研究文艺、考辨名物的学术纪录，虽然大多是有感而发，不成体系，却往往有真知灼见存焉。王士贞《艺苑卮言》小序自称“欲为一家言”，明屠隆誉之甚高，称“读《艺苑卮言》，辨博哉！如涉太湖云梦焉。”[⑤]宋叶大庆《考古质疑》专事考据之学，《四库全书总目》评曰：“其书上自六经诸史，下逮宋世著述诸名家，各为抉摘其疑义，考证详明，类多前人所未发。其有徵引古书及疏通互证之处，则各於本文之下用夹注以明之，体例尤为详悉，在南宋说部之中，可无愧淹通之目。”[⑥]故事性笔记，因其具备人物与一定的故事情节，与现代意义的小说概念接近而被后人称为笔记小说。刘叶秋先生《历代笔记概述》将古代笔记分为小说故事类、历史琐闻类和考据辨证类三类，认为小说故事类即后人所说的笔记小说。他说:“这里的第一类，即所谓‘笔记小说’，内容主要是情节简单，篇幅短小的故事，其中有的故事略具短篇小说的规模。二三两类则……只能算作‘笔记’，不宜称为‘笔记小说’。”[⑦]吴礼权先生《中国笔记小说史·导论》也认为笔记小说“就是指那些铺写故事、以人物为中心而又较有情节结构的笔记作品”。[⑧]需要强调的是，只有故事类笔记才可称为笔记小说，二者不可不辨。

以上考察了“说”之语源，从“说”的诸种义项中梳理出若干说部流别。大致说来，“说”

---

① （清）章学诚著，叶瑛校注：《文史通义校注》，中华书局 1985 年版，第 559—560 页。
② 参陶敏、刘再华：《“笔记小说”与笔记研究》，《文学遗产》2003 年第 2 期。
③ （宋）洪迈：《容斋随笔》，上海古籍出版社 1978 年版。
④ 详见拙作《“稗史”考》，《中山大学学报》（社科版）2008 年第 4 期。
⑤ （明）屠隆：《与王元美先生》，《由拳集》，台北伟文图书出版社 1977 年版，第 708 页。
⑥ 《四库全书总目》卷一一八，子部二十八，第 1022 页。
⑦ 刘叶秋：《历代笔记概述》，中华书局 1980 年版，第 3 页。
⑧ 吴礼权：《中国笔记小说史》，商务印书馆国际有限公司 1993 年版，第 2 页。

之“解释、说明”义衍生出“论说”体（包括阐释义理与考辨名物两种类型）、“说书”体、诗文评与学术性笔记，“说”之“讲叙、叙说”义衍生出史料性笔记、故事性笔记、“说话”以及作为叙事文学的小说。清人李光廷曾分说部为二类：“自稗官之职废，而说部始兴。唐、宋以来，美不胜收矣。而其别则有二：穿穴罅漏、爬梳纤悉，大足以抉经义传疏之奥，小亦以穷名物象数之源，是曰考订家，如《容斋随笔》、《困学纪闻》之类是也；朝章国典，遗闻琐事，巨不遗而细不弃，上以资掌故而下以广见闻，是曰小说家，如《唐国史补》、《北梦琐言》之类是也。”[①]近人刘师培则将说部分为三类：“一曰考古之书，于经学则考其片言，于小学或详其一字，下至子史，皆有诠明，旁及诗文，咸有纪录，此一类也。一曰记事之书，或类辑一朝之政，或详述一方之闻，或杂记一人之事，然草野载笔，黑白杂淆，优者足补史册之遗，下者转昧是非之实，此又一类也。一曰稗官之书，巷议街谈，辗转相传，或陈福善祸淫之迹，或以敬天明鬼为宗，甚至记坛宇而陈仪迹，因庙而述鬼神，是谓齐东之谈，堪续《虞初》之著，此又一类也。”[②]名目不尽相同，但内容大体不差，其所谓“考订家”与“考古之书”，大体可对应“论说”体、诗文评与学术性笔记；“小说家”与“记事之书”大体可对应史料性笔记；至于“稗官之书”，则大体对应故事性笔记与作为叙事文学的小说。

三、从“说部”到“小说”

通过考察“说部”体例与“说部”流别，我们知道古代“说部”通常作为一种著述类型出现，是众多与“说”相关的文章、文体与文类的汇聚，而非单一的文体概念。作为著述，“说部”的产生与传统经、史、子、集四部有着密切关系。清人章学诚多次论及“说部”之由来，他说：“《诗品》《文心》，专门著述，自非学富才优，为之不易，故降而为诗话。沿流忘源，为诗话者，不复知著作之初意矣。犹之训诂与子史专家，（子指上章杂家，史指上章传记。）为之不易，故降而为说部。沿流忘源，为说部者，不复知专家之初意也”，[③]“诸子一变而为文集之论议，再变而为说部之劄记，则宋人有志於学，而为返朴还淳之会也。然嗜好多端，既不能屏除文士习气；而为之太易，又不能得其深造逢源。遍阅作者，求其始末，大抵是收拾文集之馀，取其偶然所得，一时未能结撰者，劄而记之，积少致多，裒成其帙耳。”[④]在章学诚看来，说部“犹经之别解，史之外传，子之外篇也。”[⑤]近人刘师培对“说部”的产生持论与章学诚大致相同，对“说部”作者的贬斥之意则更为明显。他说：“唐、宋以前，治学术者，大抵多专门之学，与涉猎之学不同，故丛残琐屑之书鲜。唐、宋以降，治学术者，大抵皆涉猎之学耳，故说部之书，盛于唐、宋，今之见于著录者，不下数千百种”，“均由学士大夫，好佚恶劳，惮著书之苦，复欲博著书之名，故单辞只义，轶事遗闻，咸笔之于书，

[①] （清）李广廷：《蕉轩随录序》，（清）方濬师：《蕉轩随录 续录》，盛冬铃点校，中华书局 1995 年版。
[②] 刘师培：《论说部与文学之关系》，舒芜、周绍良等编选：《中国近代文论选》，人民文学出版社 1959 年版，第 592 页。
[③] （清）章学诚著，叶瑛校注：《文史通义校注》，中华书局 1985 年版，第 559—560 页。
[④] 同上，第 791—792 页。
[⑤] 同上，第 576 页。

以冀流传久远，非如经史子集，各有专门名家，师承授受，可以永久勿堕也。”[①]很显然，章、刘二子皆从治学角度立论，视“说部”为学术性著述，这与后世作为叙事文学的小说相隔甚远。然而自晚清以降，“说部”已逐渐演变成一个文体概念，专指作为叙事文学的小说，并成为小说的代名词。这中间又是怎样过渡的呢？对此，清人朱寿康如是说：

说部为史家别子，综厥大旨，要皆取义六经，发源群籍。或见名理，或佐纪载；或微词讽谕，或直言指陈，咸足补正书所未备。自《洞冥》、《搜神》诸书出，后之作者，多钩奇弋异，遂变而为子部之馀，然观其词隐义深，未始不主文谲谏，于人心世道之防，往往三致意焉。乃近人撰述，初不察古人立懦兴顽之本旨，专取瑰谈诡说，衍而为荒唐俶诡之辞。于是奇益求奇，幻益求幻，务极六合所未见，千古所未闻之事，粉饰而论列之，自附于古作者之林，呜呼悖已！[②]

朱氏此说清晰地勾勒出了古之“说部”如何从“史家别子”演变为“子部之馀”，再从“词隐意深”、“主文谲谏”的子部演变为“瑰谈诡说”、“荒唐俶诡”的子部，学术意识与诗教观念逐步减弱，而故事性与娱乐性逐步增强，从征实的“补正书所未备”到尚虚的“务极六合所未见，千古所未闻之事”，跨度非常之大，已越来越接近现代意义的小说概念。“奇益求奇”，“幻益求幻”固然是学术著述之大忌，但对叙述故事的小说来说，却几乎是古人孜孜以求的最高境界，“盖奇则传，不奇则不传。书之所贵者奇也”，[③]“文不幻不文，幻不极不幻。是知天下极幻之事，乃极真之事；极幻之理，乃极真之理。”[④]

从早期的著述体例到后来作为叙事文学的小说，“说部”语义转变的关键在于“说”之义项中早已为此埋藏了合理的逻辑线索。由“说”之本义“解释、说明”，引申出“讲述、叙说”义，再由此引申出“话语”与“故事”，以“说”指称讲叙故事的小说自然也就有理有据。再者“说炜晔而谲狂”，为了阐释义理，考辨名物，是离不开一定的叙说与讲述的：“夫说也者，欲其详，欲其明，欲其婉转可思，令读之者如临其事焉。夫然后能使人歌舞感激，悲恨笑忿错出，而掩卷平怀，有以得其事理之正。斯说之有功于世，而不负作者之心矣。”[⑤]如果此处所言之“说”还可理解为以论说为主、叙事只是为论说服务的话，那么以下对“说”的阐释，已经完全偏向其叙事性，此种语境中的“说”便已是作为叙事文学的小说：“从来创说者，不宜尽出于虚，亦不宜尽由于实。苟事事皆虚，则过于诞妄，而无以服考古之心；事事皆实，则失于平庸，而无以动一时之听。”[⑥]况且“说部”本来包括由“解释、说明”之义衍生的论说体与“叙说、讲述”之义衍生的叙事体。大致说来，汉魏六朝以前，论说体比叙事体发达，但论说体中也有相当比例的叙事成分；汉魏六朝以后，叙事体迅猛发展，尤其是宋元以来，由“说话”发展而成的通俗小说逐渐成为“说部”主流，作为叙事文学的小说

[①] 刘师培：《论说部与文学之关系》，舒芜、周绍良等编选：《中国近代文论选》，人民文学出版社 1959 年版，第 592 页。

[②] （清）朱寿康：《浇愁集叙》，（清）王韬：《浇愁集》，1877 年上海《申报馆丛书》本。

[③] （清）卢联珠：《第一快活奇书序》，（清）陈天池：《第一快活书》，上海文记书局排印本。

[④] （清）袁于令：《西游记题词》，《李卓吾先生批评西游记一百回》，台湾国立政治大学古典小说研究中心主编《明清善本小说丛刊》影印本。

[⑤] （清）谷口生：《生绡剪弁语》，上海古籍出版社《古本小说集成》影印本。

[⑥] （清）金丰：《说岳全传序》，（清）钱彩：《说岳全传》，上海古籍出版社《古本小说集成》影印本。

便逐步独占“说部”的光芒，至晚清以降，终于将论说体从“说部”中剔除出去，人们遂只知“说部”即小说，而小说又可称为“说部”。清人王韬的观点颇具代表性：

> “《镜花缘》一书，虽为小说家流，而兼才人、学人之能事者也。……观其学问之渊博，考据之精详，搜罗之富有，于声韵、训诂、历算、舆图诸书，无不涉历一周，时流露于笔墨间。阅者勿以说部观，作异书观亦无不可。……窃谓熟读此书，于席间可应专对之选，与他说部之但叙俗情羌无故实者，奚翅上下床之别哉？”①

按古之“说部”本来即颇具学术性，章学诚与刘师培甚至视“说部”为学术著述，无论是按照李光廷的两分法还是按照姚华的三分法，阐释义理与考辨名物之“说”都占据半壁江山，倘若搁在以前，“学问”、“考据”、“搜罗”本是“说部”之能事，《镜花缘》作者逞才炫学，哪里值得王韬大惊小怪地宣扬？之所以要提醒“阅者勿以说部观，作异书观亦无不可”，就是因为此时的“说部”已经等同于纯文学性质的“但叙俗情羌无故实”的小说，《镜花缘》稍稍“返祖归宗”，时人便要“作异书观”了。又如清梅鹤山人《萤窗异草序》云：“稗官有三：一说部，一院本，一杂记。”[2]其所言“稗官”，即《汉志》所言“街谈巷语，道听途说者之所造”，指非常宽泛意义上的小说；“说部”，指纯文学性的叙事作品，即现代意义的小说；“院本”指的是戏曲；“杂记”指的是劄记，而这在以前却是隶属于“说部”的。此外清王韬《海上尘天影叙》云：“历来章回说部中，《石头记》以细腻胜，《水浒传》以粗豪胜，《镜花缘》以苛刻胜，《品花宝鉴》以含蓄胜，《野叟曝言》以夸大胜，《花月痕》以情致胜。是书兼而有之，可与以上说部家分争一席，其所以誉者如此”[3]；清花也怜侬《海上花列传例言》云：“全书笔法自谓《儒林外史》脱化出来，惟穿插、藏闪之法，则为从来说部所未有。”“说部书，题是断语，书是叙事。往往有题目系说某事，而书中长篇累牍竟不说起，一若与题目毫无关涉者，前人已有此例”，[4]以上所言“说部”皆指现代意义的小说。

清末民初，在“小说界革命”浪潮的推动下，小说地位得到空前提高，以至有人感叹“昔之视小说也太轻，而今之视小说又太重也”。[5]有人提出在目录学上给予小说与经、史、子、集同等的地位，康有为《〈日本书目志〉识语》云：“易逮于民治，善入于愚俗，可增七略为八、四部为五，蔚为大国，直隶王风者，今日急务，其小说乎！仅识字之人，有不读‘经’，无有不读小说者”，[6]梁启超《译印政治小说序》云：“今中国识字人寡，深通文学之人尤寡，然则小说学之在中国，殆可增七略而为八，蔚四部而为五者矣。”[7] 其实在传统经、史、子、集四部之外增列“说部”的设想，清人赵翼早就提过：“近代说部之书最多，或又当作经、史、子、集、说五部也。”[8]只不过赵翼所言“说部”指的是笔记之类著述体例，而康、梁所言“说部”，则专指作为叙事文学的小说。自此以后，“说部”所指遂囿于小说一途，意即“小

---

[1] （清）王韬：《镜花缘序》，（清）李汝珍：《镜花缘》，汪原放校点，上海亚东图书馆 1925 年版。
[2] （清）长白浩歌子：《萤窗异草》，齐鲁书社 2004 年版。
[3] （清）邹弢：《海上尘天影》，上海古籍出版社《古本小说集成》影印本。
[4] （清）韩邦庆：《海上花列传》，齐鲁书社 1993 年版。
[5] 黄人：《小说林发刊词》，1907《小说林》创刊号。
[6] （清）康有为：《日本书目志》，上海大同译书局 1897 年版。
[7] 1898 年 12 月 23 日《清议报》第一册。
[8] （清）赵翼：《陔馀丛考》卷二十二，上海商务印书馆 1957 年版，第 423 页。

说”之“部”，如民国年间徐敬修《说部常识》云：“说部二字，即小说总汇之名称。”[①]该书对小说类别的区分最能体现这种观念，如“就派别方面言”分为理想派与写实派，“就文体方面言”分为记载体、章回体、诗歌体，“就文字方面言”分为文言小说与白话小说（“就语法而言”），散言小说与韵言小说（“就辞句而言”）。

通过剖析“说部”体例，分析“说”的语源，阐述“说部”流别，我们认为古代“说部”并非单一的文体概念，而是一种著述体例，是由“说”之诸种义项衍生出来的众多文章、文体与文类的汇聚，大体上可分为论说体与叙事体。随着小说文体的独立与地位的提升，叙事体一家独大，将原属“说部”的论说体逐步排挤出“说部”之外，清末民初以来，“说部”最终确立为“小说”之“部”，专指现代意义的小说。

【作者简介】刘晓军，1975年生。2007年6月毕业于华东师范大学中文系，获博士学位，现为中山大学中文系博士后流动站博士后，发表过《“稗史”考》等论文。
Email: liuxiao0510@163.com

[①] 徐敬修：《说部常识》，上海大东书局1925年版，第7页。

论叙事样式在同一题材格局内的转化机制[①]

——以包公“勘双钉”故事系列为例

中山大学　董上德

摘　要: 同一母题之下的系列故事是中国古代叙事文学的重要组成部分。同一个母题可以“孳乳”出一系列的故事，而这一系列的故事在其流传过程中又可以“转化”出不同的叙事样式；这样的“转化”往往以“捏合”为主要手段，而“捏合”又不是随便的“编造”，它必须与特定的叙事样式相适应；所“捏合”出来的故事必定被特定的叙事样式“格式化”。于是，同一个故事被一次一次地“格式化”，就产生出一个又一个不同的叙事样式。不同叙事样式的故事尽管来自同一个“祖宗”，由于编故事的人谙熟叙事样式在同题材格局内的转化机制，这一个又一个的“故事”各有不同的面貌，具有“陌生化”的效果。这是同一个“故事”可以生生不息的奥秘。

关键词: 包公故事　孳乳　捏合　叙事样式　转化机制

叙事样式（小说、戏剧、说唱等），它所要处理的主要信息是“事”。所谓“事”，可以是事件，也可以是故事，或者将“事件”转化为“故事”。不管是事件还是故事，都涉及时间、空间、人物以及人物关系的变化，而人物关系的变化是“事”之所以为“事”的关键因素。这就决定着包含多种样式的叙事文体与其它文体不一样的特性：它强调事件或故事的过程，着重叙述过程里的多种因素的较量，并且揭示这些因素的此消彼长的变动状态；这一切，在抒情的诗歌、词赋、散文等文体中是不大凸现出来的。

而在中国古代的叙事作品中，事件或故事过程里的多种因素的较量，可以“文学”地加以更多的变动，或添加、或减少、或更改其中的一些叙事因素，在增增减减、删删改改之间，某一个故事类型，可以“孳乳”出一个故事系列；而在“孳乳”的历程里可以“捏合”进其它的一些本来不相干的东西，以灵巧的智慧使之成为一个浑然一体而叙事样式有别的作品。这就构成了叙事样式在同一题材格局内的转化机制。

且让我们以包公“勘双钉”故事系列为例加以探讨。

一、母题的“孳乳”与“故事系列”的多种叙事样式

包公“勘双钉”故事，是众多包公故事中的一个著名案例。孙楷第先生曾撰《包公案与

[①] 本文是国家社会科学基金重点项目“观念、视野、方法与中国戏剧史研究”（批准号 08AZW002）的阶段性成果。

包公案故事》一文，对这一故事的演进与流传做了较有条理的考述。孙先生已经解决了如下问题："勘双钉"故事在元代以前已有出处、元杂剧已佚剧目《包待制勘双钉》（无名氏）的本事发生在元朝、明代百则本《包公案》卷二（孙先生误为卷三）"白塔巷"出现"勘四钉"的变异情节、清代乱弹《旧本钓金龟》（演包待制勘双钉事）至少在雍正乾隆年间流行、清唐英《双钉案》传奇是因为"不满意于流行的秦腔旧剧而作"且有所增益、京剧《钓金龟》（一名《审双钉》）情节与唐英传奇相同而人物有所变动。[1] 换言之，孙先生对"勘双钉"故事的流变情况做了基本的梳理，为后人的进一步探讨提供了方便、奠定了基础。我们正是在孙先生研究的基础上，以叙事样式在同一题材格局内的转化机制为视角，对相关故事所涉及到的问题加以重新探究。

我们首先面对的问题是：为什么人们一而再、再而三地改编"勘双钉"故事？这个故事的核心是什么？或者说，它内含着一个什么样的"母题"？

从故事发生学的角度看，"勘双钉"故事的最初形态内含着一个古代礼教背景下的家庭伦理问题：妻子以淫杀夫。这是严重影响到家庭内部结构稳定的问题，可又是不同时代都会发生的事件。据孙楷第先生的考察，在早期，这类含有"铁钉"的风化案例见于陈寿《益都耆旧传》所载汉代严遵的判案逸事："严遵为扬州刺史，行部，闻道旁女子哭而声不哀。问之，'亡夫遭烧死'。遵敕吏舆尸到，令人守之。曰：'当有物往。'更日，有蝇聚头所。遵令披视，铁锥贯顶。考问以淫杀夫。" [2] 在事件中，原配夫妻二人，以及某官员，构成了主要的人物关系。夫死，妻哭，某官员从妻子的哭声中察觉疑点，进而留心勘察，发现问题，考问原委，判明案情。而案情的特点是手法虽然残忍，却不容易勘破，亟需考验官员的阅历和智慧。这就成为这一类"事件"可以转化为"故事"的内在因素，也就是后世同类系列故事的"母题"。

这一母题的特点是悬念很强，案情的结果大大出乎人们的意料；而"妻子以淫杀夫"的关键情节除了可以引发人们的"桃色"想象外，其令人发指的细节还会强烈地冲击着人们的神经，同时兼有伦理教训的道德意义与惊世骇俗的叙事效果。它既适应了一般大众的猎奇心态，又展现了敦劝警示、净化风俗的功能。这样的母题可谓两面讨好：既满足普通百姓的接受心理，也符合主流社会的意识形态。它能够"孳乳"出一个故事系列，原因正在于此。

古代叙事作品通行的叙事策略是在"通俗"与"正统"之间取得相对平衡。一方面，若没有"通俗"的种种因素，就不能够吸引大众，而叙事作品最显著的功能就是吸引大众；另一方面，也要做出靠近"正统"的姿态，或者挂"正统"的羊头卖"非正统"的狗肉，总之，力求赢得叙事作品得以传播的渠道和空间。

在"正统"掩护下的 "通俗"，是最有生命力的。所谓"通俗"的因素，无非多是与"食色"相关的东西。由"食色"所衍化出来的种种社会事象是人们谈论不休、津津乐道的话题。这种话题在披上"正统"的外衣之后，可以"说"，可以"唱"，可以"演"，以适合不同人群、不同场合的需要。于是，同一个故事，可以编为小说，编为说唱文本，编为戏剧剧本，

---

[1] 孙楷第《沧州后集》，中华书局，1985 年，第 82-94 页。
[2] 宋李昉等编《太平广记》卷 171，中华书局，1994 年，第四册，第 1252 页。

等等。这种故事历代流行，形成多种叙事样式并存共生的局面。即以包公“勘双钉”故事来说，就有小说、杂剧、传奇、京剧等。而这些叙事样式究竟是如何从同一个故事中“转化”出来的？解决这个问题，恐怕我们要分两步走，一步是“解构”故事系列的生成环节，一步是辨析某个具体故事在“转化”成别的叙事样式时如何迁就该叙事样式的特定格局来“配置”多种故事元素，将一个流传久远的故事重新“格式化”，使之产生有别于其它同类故事的某种“陌生化”效果。

二、“捏合”与故事系列的生成环节

我们先来“解构”故事系列的生成环节。

一个母题“孳乳”出一个故事系列，并非意味着这个母题内含着很多故事元素。某个母题的最初形成，总是以个案的形式出现的，其故事元素相当有限。只是因为它含有典型的故事内核，这种故事内核可以在不同的时代“发酵”，可以与不同的人与事产生“聚合”作用，因而“变”出了一系列的故事。在这一“变”的过程中，“捏合”是很常见的手段，也是最关键的生成环节。

“捏合”一词，见宋吴自牧《梦粱录》卷20“小说讲经史”条：“最畏小说人，盖小说者，能讲一朝一代故事，顷刻间捏合”。[①] 究竟“捏合”是何意思？孙楷第先生引用了多个书证，认为“捏合”即是编造。[②] 不过，我们认为，说“捏合”即是编造，还是过于笼统，细致一点说，应该是指若干故事元素在特定背景下的“聚合”，其“聚合”不是故事元素的简单相加，而是要将它们“捏”起来，即将若干故事元素在特定叙事逻辑的框架内成为一体，目的是编出一个与其它同类故事在叙事形态上有差异而自成一格的作品。

我们试看“勘双钉”系列故事中的《白塔巷》(《包公案》卷2)。

这是一篇“捏合”而成的小说。其基本的故事元素是：原配夫妻刘十二、吴氏；刘十二死，吴氏哭；官员是包公，发觉吴氏哭声有异，留心勘察，发现案情，查出刘十二“鼻中果有铁钉二个，从后脑发中插入”，作案者是吴氏及其奸夫。[③]这些故事元素与汉代严遵所判案情大致对应（显示着这类判案事件在民间已经进入“故事化”的途径）。换言之，二者有着共通的母题，只是人物、时代、地点不同而已。问题是，陈寿《益都耆旧传》所载，就其叙事形态而言，是笔记体，叙事简要，省略细节，线索单一。而《白塔巷》一篇，是白话小说，叙事较为复杂，细节比较丰富，线索并非单一。这是小说文体的突出特点。因而，包公的“白塔巷”判案，不是严遵判案的简单翻版，它“捏合”了其它故事元素，从而转化为更有叙事趣味的小说。

《白塔巷》故事的发生时间是宋皇祐元年（1049）正月十五及其后三天，是“包公守东京之日”，因而地点在开封。据孔繁敏先生《包拯年谱》，此前一年（庆历八年，1048）六月，

[①] 宋吴自牧《梦粱录》，浙江人民出版社，1980年，第196页。
[②] 详见孙楷第《重印今古奇观序》，《沧州后集》，中华书局，1985年，第39页。
[③] 明无名氏《包公案》，宝文堂书店，1985年，第81-83页。

包公为三司户部副使；这段时间，包公最为关心的是边疆的安危问题，用他的话来说就是："国家近年以来，边陲有警"，"今北虏诡诈万伏"，希望皇帝"特赐省察"。[①] 故而包公是否在此时倾注心力去审理民事案件，很是可疑。而从叙事形态而言，《白塔巷》故事其实是将宋代的包公其人与元代的姚天福判案其事"捏合"起来的产物，在"捏合"的过程中还不得不参照了汉代严遵判案的"经典"细节。由此可证包公的"白塔巷判案"是作为叙事样式之一的小说在特定题材格局中人为"生成"的结果。

元代姚天福判案，见陶宗仪《南村辍耕录》卷 5"勘钉"条："姚忠肃公，至元二十年癸未为辽东按察使。武平县民刘义，讼其嫂与其所私同杀其兄成。县尹丁钦，以成尸无伤，忧懑不食。妻韩问之。钦语其故。韩曰：'恐顶囟有钉，涂其迹耳。'验之，果然。狱定，上谳。公召钦，谛询之。钦因矜其妻之能。公曰：'若妻处子邪？'曰：'再醮。'令有司开其夫棺，毒与成类，并正其辜。钦悸卒。时比公为宋包孝肃公拯云。"[②] 这则逸闻内含两条线索，一条是刘成的妻子与人私通，并以钉杀夫；一条是县尹丁钦的妻子韩氏早已有以钉杀夫的前例。两条线索交错在一起，而身为辽东按察使的姚天福明察秋毫，查出了一起案外之案（韩氏杀前夫），两案一并审结。

《白塔巷》也有两条线索，一条是刘十二之妻吴氏与张屠户通奸，并以钉杀夫；一条是负责验尸的陈尚之妻杨氏早已有以钉杀夫的前例。两条线索交错在一起，而以严明公正著称的包公明察秋毫，查出了一起案外之案（杨氏杀前夫），两案一并审结。

前后比照，一目了然，《白塔巷》的本事即为元代姚天福判案逸闻。它们都呈现出一种相同的"叙事语法"（即事件或故事的叙述逻辑呈现出共通性）。而《白塔巷》是一篇白话小说，从文体而言，小说更为着眼于"有声有色"，于是，这篇小说的编写者不能满足于一段笔记所提供的颇为有限的故事元素，不得不求助于细节，把一些可以容纳的细节"捏合"进来，以生动的细节使"元代姚天福判案"逸闻转化为小说体故事。我们看到，在"叙事语法"许可的范围内，包公更像汉代的严遵，小说写道："正月十五日，包公同胥吏去城隍庙行香毕，回到白塔前巷口经过，闻有妇人哭丈夫声，其声半悲半喜，并无哀痛之情，包公暗记在心。"这是姚天福判案逸闻所无、严遵判案逸闻所有的细节。并由此进一步演化："（包公）看那妇人脸上似搽脂粉，想：她守服如何还整容颜？"这就强化了杨氏的风骚形象，使人更为信服地认定犯案者非杨氏莫属。小说细节乃至于情节的"生成"是可以在这种"捏合"的过程中完成的，无非是增添故事里的生活形态的逼真度，以此更容易取信于听众或读者。故事编造者必须懂得"捏合"，也要善于"捏合"，这样才会使故事获得某种"公信力"。

同时，我们还要看到，除了"公信力"之外，故事的编造者还会追求故事的"传奇性"。这是与"公信力"互相对待的东西。按说，"传奇性"不一定符合叙事逻辑，甚或超越叙事逻辑，它与"公信力"是不容易统一的；可中国古代的叙事作品在文体上的一个很大特点就是力求"公信力"与"传奇性"得到某种程度的统一。甚至是，为了"传奇性"，会适度地

[①] 包拯奏疏《请留禁军不差出招置士兵》（皇祐元年二月），参见孔繁敏《包拯年谱》，黄山书社，1986 年，第 50 页。

[②] 元陶宗仪《南村辍耕录》，中华书局，1997 年，第 62 页。

牺牲一些“公信力”。在营造“传奇”色彩方面，“捏合”又是一种必要的手段。

试看《白塔巷》里的故事：包公发觉陈尚的妻子杨氏有杀害前夫的嫌疑，差遣王亮去检验其前夫梅小九的尸骨，可是，梅小九的坟墓在乱葬冈上，杨氏胡乱指画，案件的侦办遇到难题，被“卡”住了；“王亮正没奈何之际，忽见一个老人，年七十余岁，扶杖而行，前来问亮在此何事。亮告道，如此如此。老人听了，指着杨氏道：‘你休要胡指他人坟墓，枉抛了别人骸骨，教你一干人受罪。’便指与王亮道：‘这便是梅小九坟墓。’言讫，化阵清风而去。”王亮正是得到神秘老人的指点，才揭出杨氏谋杀前夫的真相。我们知道，在元代流行的“包公戏”里多有神秘情节，因为得到神异力量的启悟或指点才得以破案（如元杂剧《包待制三勘蝴蝶梦》、《神奴儿大闹开封府》、《玎玎珰珰盆儿鬼》等）。《白塔巷》显然也“捏合”了这一类的神异情节，杜撰出一个“年七十余岁”的老人来。按理说，这一类情节比较粗糙，如同“儿戏”，神秘人物召之即来，挥之即去，对一般有理智的人来说其可信度几乎为零；可是，妙就妙在故事的编造者利用了民间的鬼神信仰，鬼神信仰成了一种中介的力量（由不得你不信，不信也得信；宁可信其有，不可信其无），将故事的“公信力”与“传奇性”灵巧地统一起来了。于是，编故事的人可以“放胆”去“捏合”。

要而言之，“捏合”在叙事作品中具有双重的文体意义：既可以“人为地”提高故事的“公信力”，又可以“吊诡地”增添故事的“传奇性”。“公信力”与“传奇性”可以“相安无事地”融会在“捏合”的叙事语境中。这是中国古代在叙事作品之外的其它文体所不具备的特征。

正是因为有这样的特征，才会使得某个母题可以穿越历史的时空，在同题材的格局里“系列地”生成故事。俗话说，太阳底下无新事。每一个时代，都会有相似甚或相通的故事语境，某个故事语境里的母题一经认定具有典型性，它就好像“精灵”一样在不同时代的同题材故事中“附体”而生，故事的编造者也就可以利用“捏合”的手段屡试不爽，久而久之，形成了一种故事系列（含不同叙事样式）。

三、“格式化”、“陌生化”与故事系列的多样式共生

我们接着要辨析某个具体故事在“转化”成别的叙事样式时如何迁就该叙事样式的特定格局来“配置”多种故事元素，将一个流传久远的故事重新“格式化”，使之产生有别于其它同类故事的某种“陌生化”效果。

如前所述，《白塔巷》的本事是元代姚天福判案逸闻。据孙楷第先生的考述，元杂剧《包待制双勘钉》（无名氏，已佚）中的“包待制”是影射姚天福的。换言之，尽管我们不知道详细剧情，也可以根据《辍耕录》的记载推知剧中的故事及人物关系与姚天福判案逸闻相距不远。鉴于杂剧只有四折一楔子，篇幅有限，估计这个作品不太可能增添太多线索，而且，原有的本事已经具备两条情节线（刘成妻子杀亲夫与丁钦妻子杀前夫），这样的内容足够将四折一楔子的篇幅“填满”。甚至我们怀疑，明人所编的《白塔巷》故事有可能是根据元杂

剧《包待制双勘钉》改写的，因为《白塔巷》的两条线索与杂剧“双勘钉”的“双”是对应的，“双勘钉”似乎为小说《白塔巷》奠定了情节结构的基础。若果如此，则可以推断，从汉代严遵判案逸闻的一条线索到姚天福判案逸闻的两条线索，即由“一钉”变为“双钉”，是可以将“事件”转化为“故事”的关键一步，“双钉”的情节“配置”使“事件”复杂化，案外有案，迂回曲折，给喜欢编故事的人提供了一个充满着诱惑力的叙事空间，并且成为包公“勘双钉”故事系列的基本配置。[①]

从元杂剧《包待制双勘钉》到明小说《白塔巷》，其间比较细致的叙事形态的变化我们尚不得而知。可从《白塔巷》之后，叙事形态的变化、多种叙事样式的共生，因有具体作品传世，我们可以做出辨析。

其实，“勘双钉”故事尽管有两条线索，要编起小说来，大体也只能如《白塔巷》那样的格局，是写短篇小说的题材。换言之，短篇小说的文体样式适合这样的故事结构。原因在于，这个题材由于突出了包公的智慧，围绕着包公的“心明眼亮”来结构情节，故事的时间、空间与包公判案的时空关系是对应的，两者大致重合；判案具有时效性，故事的时间、空间不能过于随意地延伸。可是，如果要将这个故事以“传奇”的样式来叙述，情形就有很大的变化。若要将这个故事纳入“传奇”的样式之内，“传奇”自然要以自身的文体特点对这个故事进行“格式化”。

我们知道，明清传奇继承宋元南戏的格局，动辄二、三十出，甚或四、五十出；情节线索只嫌其少，不嫌其多。正如清代戏剧家李渔（1611—1680）所指出的：“头绪繁多，传奇之大病也。……后来作者不讲根源，单筹枝节，谓多一人可增一人之事；事多则关目亦多，令观场者如入山阴道中，人人应接不暇。”[②] 出现这种为李渔所诟病的文体现象，与古代戏剧创作的“曲本位”思路密切相关。几十出戏，就是几十套曲；这么多的曲子不全是抒情的，它们还具有很重要的叙事功能，如果没有那么多的人和事，怎么能够将这几十套曲子的“格律”加以“填满”呢？于是，为了适应“曲本位”的思路，不得不增加头绪、节外生枝，使一套传奇变得人多、事繁，写成一部“大戏”，这可不是只有四折一楔子的元杂剧可以相提并论的。尽管李渔以行家里手的身份痛加贬斥，但是一般的传奇创作依然故我，本来人不够多、事不够繁的，也要“多多益善”。

我们回到“勘双钉”故事系列的话题上来。

创作活动晚于李渔的唐英（1682—约 1755），以“勘双钉”故事为题材写出了《双钉案》传奇（凡 26 出），为这个故事系列添加了一种叙事样式。[③] 他以“传奇”的样式“格式化”了流传久远的“勘双钉”故事。所谓“格式化”，就是以“多一人可增一人之事”的传奇惯例将“勘双钉”故事重新“捏合”。

《双钉案》的故事核心，依然是“双钉”，讲的是嫂子王氏以铁钉杀死小叔子江芋；由

[①] 孙楷第先生指出，《白塔巷》的两个案件，被害人鼻孔中均有双钉，加起来是“四钉”。我们认为这可能是小说作者在《包待制双勘钉》基础上的一种“添加”。孙说见《沧州后集》，中华书局，1985 年，第 87 页。

[②] 清李渔《闲情偶记》，上海古籍出版社，2000 年，第 28 页。

[③] 清唐英《双钉案》，见《古柏堂戏曲集》，上海古籍出版社，1987 年，第 479-570 页。

此牵引出王氏婢女的母亲荀氏以铁钉杀死前夫的案件；而审案的还是包公。换言之，这部传奇最基本的“叙事语法”与杂剧《包待制双勘钉》、小说《白塔巷》是相通的，乃至于与汉代严遵判案逸闻、元代姚天福判案逸闻也是相通的。

问题是，这个古老的故事在被传奇的样式“格式化”之后，叙事面貌大为改观：它突破了以包公判案的时间、空间为限的叙事设定，人为地将故事的时空关系重新设置，写南华真人庄周预知作为文曲星下凡的宋朝包公将要审判一桩奇案，故意将一个椰瓢幻化为一只金龟，抛入淮河，以此作为日后推动剧情发展的一个关键性的叙事元素。在剧中，主人公之一的江芋，淮阴人，在其兄长江芸上京赶考之后独自一人侍奉母亲（其兄长后考取功名，却在妻子王氏的作梗之下杳无音信，在母亲眼里大为“不孝”），以垂钓为生，偶然间从湖里钓得一只金龟。这只活生生的金龟是一件“宝物”，用砖块敲一下龟壳，就有碎金应声而出，给主人带来取之不尽的财富。它给江芋带来了种种或好或坏的遭遇，曲曲折折，变幻无定。其中，最要命的是后来金龟被其嫂子王氏发现，王氏起了“夺宝”贪念，萌发杀人动机，在其婢女互儿的挑唆之下，用铁钉杀死江芋。就“金龟”这一叙事元素而言，作者显然是将民间流传的“宝物”型故事“捏合”进来了，并且把这类故事中的“得宝”与“夺宝”的情节移植于“勘双钉”故事之中。

值得注意的是，在唐英之前，民间已经有《钓金龟》的剧本，唐英是在此剧本的基础上加以进一步改编的。故而他在剧末写道：“双钉旧剧由来久，不似这排场节奏。要唱得那梆子秦腔尽点头。”可见，旧剧《钓金龟》已经有梆子、秦腔等剧种的演出本。难怪会把民间“宝物”型故事也“捏合”在一起了。[①] 唐英自夸《双钉案》的“排场节奏”更胜一筹，我们认为这道出了他改编《钓金龟》的心得体会：他是以传奇的“排场节奏”来结构剧本的，换言之，以传奇的“格式”去重新规范《钓金龟》，从而创作出《双钉案》。

就《双钉案》来看，它的确符合传奇的一般“套路”。比如，一般的传奇不管是什么题材，往往会有武将出来、两军对垒的场面，连《牡丹亭》这部爱情戏里也有（如第十五出“虏谍”、第三十八出“淮警”等），而《桃花扇》、《长生殿》等剧本就更不在话下了。《双钉案》本来没有必要安排武将出来、两军对垒的场面，可是，它硬是将宋朝名将狄青也拉上场来，而且用了一连三出的篇幅（第十二出“祭海”、第十三出“神助”、第十四出“靖海”），说的是当时“海贼猖獗”，狄青奉命清剿，得到了海神的帮助。为什么要增加这些场面？无非是要满足传奇的“排场节奏”。又比如，“冥判”这一类的情节，是传奇里常见的场面，如《焚香记》的第二十七出“明冤”，《牡丹亭》第二十三出“冥判”等等，而《双勘钉》里也有这样的情节，说的是江芋被杀之后，阴魂来到地府，将自己的遇害经过告知阎罗，埋下了日后江芋得以“回生”的伏线（第十八出“阴勘”）。这样的安排，无非也是为了适合传奇的“排场节奏”。可见，经过传奇的“格式化”之后，“勘双钉”故事在新的叙事样式（传奇）里得到了“人为”的丰富，扩展了故事的内涵。而“人为”的扩展显示着某故事在被某种叙事样式“格式化”之后可以调动一些其它已有的叙事元素，使它们“聚合”到原有的故事框架之

[①] 关于民间“宝物”型故事，参见程蔷《骊龙之珠的诱惑——民间叙事宝物主题探索》，学苑出版社，2003年。

中，并且经过作者的主观努力“捏合”成一个与其他同类故事差异较明显的作品，为该故事系列增添新的具有“陌生化”效果的“新成员”。

在唐英的《双钉案》之后，京剧里也有同类型的故事。京剧用的是板腔体，不受“套曲”的限制，不像传奇那样非要写二、三十出或四、五十出不可，于是，我们看到了这个故事也可以被京剧“格式化”。京剧的体式既然不如传奇那么“臃肿”，那就可以删繁就简，斩头去尾，还要去除一些与主干故事不相干的东西。我们看京剧《钓金龟》[①]，兄弟俩人的名字分别改为张仁、张义，张仁离家应考，张义在家侍奉母亲；故事的地点也改了，不是淮河边，而是“孟津河”（此剧又名《孟津河》）。张义在孟津河边钓得一只金龟。然后奉母命去寻访虽考取功名却大为“不孝”的兄长。其主要情节与《双钉案》的前半部分基本相同。然而，京剧没有庄周将椰瓢幻化为金龟的“由头”，也没有狄青出场，只是写到张义告别母亲、出门寻兄为止。这就显然与传奇的“排场节奏”不一样。而人物、地点的更换，同样使故事产生某种“陌生化”的效果，故事系列里又多了一个新的叙事样式。

综上所述，同一母题之下的系列故事是中国古代叙事文学的重要组成部分。同一个母题可以“孳乳”出一系列的故事，而这一系列的故事在其流传过程中又可以“转化”出不同的叙事样式；这样的“转化”往往以“捏合”为主要手段，而“捏合”又不是随随便便的“编造”，它必须与特定的叙事样式相适应；所“捏合”出来的故事必定被特定的叙事样式“格式化”。于是，同一个故事被一次一次地“格式化”，就产生出一个又一个不同的叙事样式。不同叙事样式的故事尽管来自同一个“祖宗”，由于编故事的人谙熟叙事样式在同题材格局内的转化机制，这一个又一个的“故事”各有不同的面貌，具有“陌生化”的效果。这是同一个“故事”可以生生不息的奥秘。

2008 年 11 月 30 日

[①] 京剧《钓金龟》，见《戏考大全》，上海书店，1990 年，第一册，第 223-228 页。

关于兴起时章回小说内容与形式的批评[①]

广州大学文学院　李舜华

摘　要：文学批评对形式的重视，意味着文学在批评领域的自觉；而文学的自觉，究其根本在于人的自觉。早在明代中叶，批评领域对章回小说的辨名与尊体，其意也正在发明章回形式之美，并将之归结为文人精心结撰以自我寄寓的结果。从文体解析入手，可以发现，兴起时的章回小说其实潜隐了三个世界：神魔、传奇与历史。三者通过大量相似的语言、意象，甚至相类似的叙述结构，彼此交织，共同构成了一个时代的隐喻——这些小说以不同的文体形式——以《三国》为代表的演义体与以《水浒》为代表的小说体——书写了当时社会各阶层人对历史（宇宙）秩序的悲剧建构，从而隐喻了成弘以来在野士夫师道（复古）精神的高涨与消解，并预言了后来章回小说的发展。

关键词：章回体　兴起时章回小说　师道　（复古）精神

笔者以为，章回小说这一新文体与其他文体相似，最终的确立与文人士大夫的参与（尤其与撰作者发愤好奇的创作精神）密切相关，换言之，与一代精神史相表里，而把握一代精神史的实质，又不能脱离于同时之政治。然而，需要进一步强调的是，任何对文本所涉及精神史、政治史的深层解释，都必须从文本出发，最终落足于文本，也就是说，对文本本身内容与形式的阐释是个中最关键的环节。问题在于，如何阐释文本的形式与内容？议及于此，一般都会想起西方的林林总总的形式主义批评；也就是说，关于文本内容与形式的批评，可以有很多种方式，而且，有些批评还可以具体到每一个语辞、每一种句式的分析。然而，纯粹的内容与形式的探讨难免流于琐碎，古人云文章以体制为先，令笔者更感兴趣的是，作者究竟选择了何种形式，来表达何种内容，最终形成了一种新的文体，而具体到每一部作品，种种形式上的文体规范运用得如何直接影响了内容的表达，进一步而言，如果将同一文体不同作品按时序列，各自内容与形式结合得精致与否，在一定程度上直接体现了该文体发生、发展与衰落的全部过程。[②]

一、　理论：文章以体制为先——内容与形式一体化之解读

[①] 本文节自近著《明代章回小说的兴起》（待出版）“绪论”之第三节，前二节（略有删节）已发表于复旦大学中国古代文学研究中心编辑《中国文学研究》第十二辑（2008，10）。

[②] 章培恒先生特别提出，“所谓形式，乃是文学作品的内容得以构成与呈现的整个系统。也可以说，文学创作过程是作品的形式与内容同时逐步形成的过程”。这一对内容与形式一体化的强调，不仅指向某一作品的形成史、实际也可以拓至对某一文体形成史的探讨。徐艳《晚明小品文体研究》“序”，南昌：江西教育出版社，2004年。

那么，我们今天重提阐释文本必以体制（文体）为先，个中原因及其意义究竟何在呢？从根本上说，这一问题直接涉及到如何理解内容与形式的一体化、包括二十世纪以来西方文学理论中形式主义的倾向。

其实，早在五四时期，一代学人在关注新小说的兴起时，于思想之外，就特别强调形式的意义。[①]可以说，理论上谁也不否定一种新文体的发生既包括内容层面，也包括形式层面；然而，如何定义这一形式的变革，又如何体现内容与形式的一体化，在具体的文本批评中却有着难以逾越的困难。目前，当研究者试图摆脱长期以来内容与形式的脱节时，不可避免地会受到来自西方的种种形式主义批评的冲击；可是，如果深入考察，我们发现西方形式的概念及形式主义批评远比我们想象的复杂。早在 1902 年克罗齐的《美学》中就已经提出“内容与形式一体化”，而且这一观点至少在二战后就已被西方现代批评家所普遍认可，[②]种种形式主义批评也风起云涌；然而，一旦落实到具体实践中，形式与内容之间却常常各有侧重，并相互模糊，甚至引发出一些彼此完全不同的结论，究其原因，不过由于批评的对象与目的不同，遂于内容与形式概念的阐释各有侧重而已。[③]

如此来看，“形式”始终只是一个相对的概念，这也是我们最后能引申出“形式即是一切”的根本原因。实际上，西方文学批评对形式的特别标举及形式主义批评的发达，自有其特定的历史语境，也就是说，这一对形式的标举更重要的意义在于“理论”本身，以及“理论”之后的历史意义。韦勒克曾特别提醒我们需要“文学的独立”的知识，这意味着文学批评对形式的重视，最根本的意义，正在于文学在批评领域的自觉。[④]具体到小说领域，西方小说的渐次发达，直接引发了批评领域小说文类（体）的自觉（实即一场关于小说之尊体的变革），并将这一自觉落足于对小说文学性的发明，对形式的重视亦正是因此而起。华莱士·马丁明确提出：“为小说争取传统上给予其他文类的尊重的方法之一是，证明它的技巧也象史诗、戏剧和诗歌的技巧一样微妙复杂，它的形式也象这些文类的形式一样意味深长”；“只要关于小说的讨论仍然强调主题与内容，而无视当时在文学批评和美学中非常重要的形式问题，小说在文学研究中就仍然是一个不能升堂入室的文类”。[⑤]

一旦发明关注形式的意义，以及种种形式主义批评的局限性，“文章以体制为先”便有了更为鲜明的理论意义。文学批评对形式的重视，意味着文学在批评领域的自觉；而文学的自觉，究其根本在于人的自觉。正是以此为观照，我们可以进一步肯定明代中叶章回小说批评的意义。嘉靖以来《三国》、《水浒》的刊行，直接引发了批评领域章回小说文体（类）的自觉，而文人士大夫对章回小说的辨名与尊体（主要指“水浒”这一支的有关批评），也同样落足于对文学性的发明，落足于对种种可以与史迁之文相媲美之形式的惊叹，并将之归结

[①] 周作人曾道：“新小说与旧小说的区别，思想固然重要，形式也甚重要。”《日本近三十年小说之发达》，《新青年》5 卷 1 号，1918 年。

[②] [美]韦勒克《批评的概念》，张今言译，杭州：中国美术学院出版社，1999 年，第 51-4 页。

[③] 其实，在西方美学与文艺理论批评中，“形式”是一个极为广泛和模糊的概念。赵宪章指出，早在古希腊罗马时代，就已经产生了形式概念的四种涵义。《形式概念的滥觞与本义》，收入氏著《文体与形式》，北京：人民文学出版社，2004 年。

[④] [美]韦勒克、沃伦《文学理论》（修订本），刘象愚等译，南京：江苏教育出版社，2005 年，第 247 页。

[⑤] [美]华莱士·马丁《当代叙事学》，伍晓明译，北京：北京大学出版社，1990 年，第 2 页。

为文人精心结撰、以为自我寄寓的结果。换言之，明代中叶小说批评的意义，正在于发现了章回小说作为独立文体的美学价值与历史意义，前者即“文学的自觉”，后者即“人的自觉”。我们说，小说的批评者及其眼中的作者，所谓“士君子之好事者”，正是这一历史精神的先觉者，也正是因此，李贽等人才反复强调“小说”是文人雅客才能真正读懂的作品。总之，一种新文体的发生，其意义首先在于形式（这一形式特指内容化的形式，以下同）之新，究其根本，则在于这一“新形式的发生”所寄寓的精神内涵。也正是因此，阐释文本，非徒论形式而已矣，亦只有以体制为先，明其大势，遗其琐屑，方能真正切入一种文体在形式上不同于其他文体的独特性及其精神史上的意义。

文章以体制为先。目前，研究者已开始认同，某一文体的意义，更在于作品展开的内在肌理所沉淀的某种特定的、区别于其他文体的体式规范；[①]尚需进一步说明的是，种种外在体制的特征也只有融入这一内在肌理，才能真正发掘其内在的文学功能。如果本着简化理论的原则，这一内在肌理，无论是抒情文体，还是叙述文体，是短篇，还是长篇，其实都可以归结到语言、意象与结构三部分。正如前面所说，无论在中西方，批评领域对小说尊体的方式之一，首先便是证明小说的形式与其他文体，如诗歌、散文、戏剧的形式一样微妙复杂。当然，由于叙述与抒情、短篇与长篇之间明显的体式差异，我们关于语言、意象与结构的具体分析手法同样也应有所区别。具体到章回小说，作为一种长篇巨幅的叙述文体，其内在肌理关键在于情节与人物的展开；[②]因此，笔者无意于对其语言组织作细致的分析。[③]所谓语言、意象、结构三要素，在这里自有其特定的含义：

一是结构，意指整部小说的叙述结构，包括指情节的发生、发展、转折与终结，而其间章回小说特有的外在体制特征，如开篇与结尾（一部小说之起结），卷首语与卷末语（一回之起结），散韵结合（尤其是某一情节段落之起结），其实也都与叙述结构密切相关。章回小说外在的体制特征渊源于话本，[④]胡士莹曾将话本的结构体制分为题目、篇首、入话、头回、正话、结尾六部分。[⑤]本书论章回，暂不论及题目，仅涉及开篇、正话（其间每一章回又各有小起结）、结尾三部分。其中，“开篇”与“结尾”，实指从内在叙述肌理而论一部小说的起结。因此，章回小说的开篇，不徒指篇首（引首）、入话、头回而言，这一点自金圣叹批评《水浒传》特拈出“楔子”一段来，已为小说批评领域所熟知；而一部小说在情节结构上

[①] 徐艳《晚明小品文体研究》，第 11 页。

[②] 关于这一点，明中叶小说批评中早有发明，参本书第三章第一节。

[③] 自西方语言学转向以来，有关小说的批评亦做得十分细致，甚至具体到每一句语言的组织、视角的转化、语音的重复、词序的颠倒，具体到若干动词、代词、方位词的变迁等等。然而，这样一种纯形式的分析方法，本身即是小说创作日趋于形式主义的结果，也与“文体”一义特重语言相互呼应，它适用于西方现代小说的批评，也可以移用于中国现当代小说、尤其是日益重视形式探讨的一支；然而，正如韦勒克所云，这一批评即使对流西方现代小说而言，亦非十分适当，如此，于中国古代章回小说而言，更不能直指其文体内核。同样，以金圣叹为代表的明清小说批评，在写法上也剖析甚细，与后人的形式分析也略有相似之处，这或者也是西人在研究中国古代小说时，特别重视明清批评的缘故之一；然而，这样一种小说批评，不过是借用传统的文章法来分析小说，这正是初期小说批评的必然现象，在那时候，还不可能对章回小说这一新文体的文体特征有着明确的认识。

[④] 因此，俞平伯在《谈中国小说》中就认为，章回起首有楔子，起首有诗、结尾有诗、书分章回，实乃话本之肖子。吴福辉编《二十世纪中国小说理论资料》（第三卷），北京：北京大学出版社，1997 年。第 32 页。

[⑤] 胡士莹《话本小说概论》，北京：中华书局，1980 年。第 37 页。

如何收束全文历来也颇受小说批评重视，多笼统称作一篇之“结”，偶谓之收煞，或尾声、余韵等，大抵也是移用戏剧术语而来，只是不如“楔子”这一称谓为人熟知而已，它同样不限于专指书尾之议论与诗赋而言。

二是意象，主要包括情节意象与人物意象，当某一类情节或人物、包括具体的细节在作品中反复出现，而传达出某种特定内涵时，就已经具备了意象的功能，也就是说，这一意象并非我们一般所理解的意象叙事之意象，其概念与内涵要相对宽泛得多。确切而言，这一意象叙事其实包括三个层次，一是形象迭用，二是（狭义之）意象，三是意境。“象”本身即是形与意的结合。“形象迭用”这一概念，始见于蒲安迪对四大奇书的分析，它不仅指向一般研究民间文学（在这里特指章回小说的民间渊源——说话）所提及的程式化情节、人物与语言，前二者与叙述学中经常提及的母题相关，后者则属于具体的修辞方式；更重要的是，它还指向了对这些程式作有意识处理（或模拟、或重构）后而形成的新的“意象（群）”，这才是（属于四大奇书自身）有意味的形式。而高友工在分析《红楼梦》与《儒林外史》（清初两大奇书）时，又特别拈出“抒情的境界”这一概念，以证明文人传统在叙事文学中的精致化。[①]也就是说，从形象迭用（源于民间文学的程规叙述）到意象再到意境的发展，本身即是章回小说叙述艺术不断精致化的过程。

三是语言，在具体语言的分析上，则侧重于整体上表现手法的变迁，譬如演义手法、传奇手法、写实手法等。其中，每一种手法都有着各自相应的叙述口吻、程式化语辞、夹杂韵文的形式与多寡等等，并汇成不同的风格，而写实手法正是章回小说文体风格发展成熟的体现。可以说，写实手法如何一步步从演义手法、传奇手法中脱颖而出，这也正是探讨章回小说何以区别于其他文体的根本性因素。在分析章回小说在叙述手法与近现代小说的种种不同时，研究者还经常提到叙述视角与心理描写。于笔者而言，叙述视角不仅仅是具体的语言与细节的呈现，而是作者精心设计人物意象、并结构整部作品的方式之一，从而具有丰富的寓意；[②]而心理描写属于小说的表现手法之一，是与传奇、写实等等并提的。当然这一可与写实、传奇并提的创作手法，特指大段大段的人物内心活动，尤其是以第一人称形式出现的心理描写，是小说发展到近现代时期的产物，至于传统章回小说中迹近白描式的心理描写，则仍属于写实手法之一。

尚需提出的是，在韦勒克笔下，意象是与隐喻、象征、神话同时出现的，“一个‘意象’可以被一次转换成一个隐喻，但如果它作为呈现与再现不断重复，那就变成了一个象征，甚至是一个象征（或者神话）系统的一部分”；而“神话”的实质是一种叙述，它意味着“情节”、“叙述性结构”、“寓言故事”，并指出，“文学的意义与功能主要呈现在隐喻和神话中……它们把过去分割的‘形式’与‘内容’准确地沟通并联系在一起。”[③]由此来看，意象本身就是结构的一部分，而一系列意象的组合（神话）最终从整体上支配了文本内在的叙述结构，

---

① 高友工《中国叙述传统中的抒情境界——〈红楼梦〉与〈儒林外史〉的读法》，见浦安迪《中国叙事学》附录，北京：北京大学出版社，1996 年，第 25 页。

② 参见李舜华撰《冷眼觑处：〈红楼梦〉叙述视角的寓意化》，《红楼梦学刊》（北京）1999 年第 3 期。

③ 前揭韦勒克书，第 212-220 页。

并传达出丰富的寓意。

语言、结构、意象，这三部分之间彼此关联，而且以语言为基础，以意象为核心，以结构为旨归，层层递进。简言之，小说的情节意象或人物意象，以何种手法来表现，直接关涉到两个问题，一是意象的内涵，二是意象的渊源。某一意象在表现手法上，譬如以传奇为主，还是以演义为主，其实绝不仅仅是叙述本身的问题，也不仅仅是作者个人的选择，而是不同意象在不同领域长期沉淀的结果，而折射了丰富的象征内涵；相应，所谓小说的结构，也不过是情节意象与人物意象的组织方式，这些丰富的情节与人物以何种序列组织起来，同样传达了一种丰富的意义内涵，甚至超越了作者本身所预期的目标，而一直追溯到一个时代的精神沉淀。这一以意象为纽结的语言、意象、结构三层次论，或者正是我们立足形式与内容一体化以考察文体之发生的有效途径。我们说，章回小说的发生，直接折射了一代精神史的变迁，那么，对这一精神史的内涵的解读亦不得不取径于对小说语言、意象、结构的深层阐释。[①]

在同一文体下，尚有不同的文类，也就是说，在同一文体规范下，仍然存在着具体的文类差异。将小说类型的演进作为中国小说史、尤其是章回小说史叙述的重点，这一点从一开始就构成了鲁迅《中国小说史略》的鲜明特色；也就是说，在某种意义上，可以把中国章回小说的发展理解为若干主要小说类型演进的历史。[②]进而言之，这一类型演进史不徒涉及到不同类型在内容与形式上的差异，还涉及到两个问题：一是类型与类型之间的彼此相混，二是不同类型之间的次第消长。对这种种的考察，同样不得不围绕着语言、意象、结构这三个层次展开，正是各自的语言、意象与结构，既独立又混杂，此消而彼长，直接引发了某一类型的形成及类型与类型之间的消长。可以说，不同文类的变异与融合反过来丰富了我们对该文体的理解，而最终折射出该文体发生、发展与衰落的过程。既然如此，我们对章回小说这一文体的阐释，自然亦不得不归结到文类的变迁。

二、 文本：历史（宇宙）秩序的重建与消解——兴起时章回小说之解读[③]

如果对兴起时章回小说作细致的解读，我们发现，该时期对历史的兴趣是其他时期无法比拟的，按一般理解，十种作品中，《三国演义》及熊大木等书商仿作系列皆为历史演义，凡七种，其余《水浒》、《西游》与《金瓶梅》三种则分别为英雄传奇、神魔小说与世情小说；然而，不同文类的混杂在这时期也极为突出。《三国》、《水浒》与书商仿作系列等八部小说，始终以历史为表，以传奇为里，并或浓或淡地笼罩着一层神魔色彩；进一步说，这一“历史”

[①] 将对作者思想及作者所处时代的分析移植于对作品内容的读解，显然是一种极为机械的读解，也正是因此，在目前章回小说的具体作者尚无法确证之时，径自取径于由对作品本身内容与形式的解析，可以使我们的解读获得更大的自由。

[②] 陈平原《小说史：理论与实践》一书也提到类似说法，北京：北京大学出版社，1993 年，第 200 页。

[③] 本书所论兴起时章回小说包括明中叶刊撰的十种小说，四大奇书与熊大木等书商所撰六种，计《大宋中兴通俗演义》（嘉靖 31 年杨氏清江堂本），《唐书志传通俗演义》（嘉靖 32 年杨氏清江堂刊本）；《全汉志传》（万历十六年余氏克勤斋本；《南北两宋志传》（万历初建阳余氏三台馆刊本），《皇明开运英武传》（万历十九年明峰杨氏重刊本）、《春秋列国志传》（万历三十四年余氏三台馆重刊本）等。

特指乱世历史，这八部小说描述的故事基本由朝代开辟（以《三国》为代表）与除寇御虏（以《水浒》为代表）两类模式演绎而来，同时，除寇御虏其实也附属于朝代开辟故事，它或者属于新朝建立后四处征战的部分，或者直接就属于开辟史中异族相争的部分，也就是说，二者实际上都属于乱世更替、英雄角逐的故事。余下两部,与前八部相比，虽然题材与写法颇有不同，彼此之间却仍有踪迹可寻。其中，《西游记》可以是乱世传奇中神魔色彩的进一步发展，而《金瓶梅》不过是乱世传奇、尤其是《水浒》中世情成分的进一步衍绎。[①]这一以乱世为背景，或者说，以乱世历史与英雄传奇相混合，并搀杂神秘的神魔色彩，也正是这时期章回小说异于后来同类作品的极为突出的一点，同时也是我们进一步阐释早期章回小说极为重要的前提。

简言之，兴起时的章回小说其实潜隐了三个世界：一是神魔的世界，二是传奇的世界，三是历史的世界。这三者通过大量相似的语言、意象，甚至相类似的叙述结构，彼此交织，共同构成了一个时代的隐喻。

其一，神魔的世界。与民间传说密切相关的章回，其中或浓或淡的神魔痕迹，其实并非单纯地说神说怪，而折射了若干英雄史诗的母题；[②]不徒如此，这些母题甚至在某种意义上支配了小说的潜在结构：[③]

> 宇宙的开辟与英雄的奇生（宇宙卵与卵生儿）——英雄的闯祸与逃亡——得到帮手（谋士与勇士）——得到天书（九天玄女－白猿－天书）——英雄与敌对者（魔怪）作战——宇宙的循环与英雄的堕落与死亡。

这一史诗结构直接勾勒出一场天地宇宙的大变迁——原有的秩序被扰乱，新的秩序相应而生，又一次被扰乱——从而成为人间秩序变迁的一种隐喻。于民间传说而言，宇宙与历史的变迁几乎都基于一种劫变观，应劫而生的叛逆英雄也便不可避免地带上了魔怪化的痕迹，“妖怪者，盖精气之依物者也，气乱于中，物变于外”。小说中反复出现的猿、小童、火神与马等形象，也都从不同的侧面揭示了英雄作为宇宙之叛逆者的象征内涵。

其二，传奇的世界。对直接从说话脱胎而来的章回小说而言，神魔的世界只是一种隐喻，发生在宋元以来的乱世传奇才是其展开想象的现实基础。可以说,兴起时的章回小说聚焦于乱世，所述者都不过是英雄如何收群盗之用以有天下,而将大量散落在烟粉、灵怪、朴刀、杆棒、公案中的故事（“小说”），穿插在江湖角逐、朝代兴废的历史结构中（“讲史”），以巨幅长篇，重新演绎了市井中人发迹变泰的欲望。章回小说的主人公不断被市民化，并热衷于以“结义”相纽结，也正在于此。这一历史结构大致如下：

帝王的昏庸（旧有英雄的堕落）与英雄的奇生——（英雄）逃亡——（结义）——落草

[①] 确切说，早期小说其实是历史、(英雄）传奇、神魔、世情四种成分相互混杂的。由于世情成分实脱胎于英雄传奇，而且在这一时期还比较淡薄，故暂略而不计。就整个章回小说而言，在《金瓶梅》之前，是以英雄传奇为主，而参以其他诸色；之后，则以世情为主，并参以他色。也正是因此，我们说《水浒》之小说史意义，实远在《三国》之上。

[②] 民间文学母题可分为神话母题、民间英雄史诗母题、民间故事母题。因为这三者有着一定的渊源关系，所以彼此之间各自独立、又互相关联。

[③] 严格说来，说话并不能说是民间叙事诗一类的作品，说话中所包含的母题并不象民间叙事诗那样典型，而是呈现出某种淡化的趋势，这一趋势同样与历史因素的参与有关。

——受招安——遇寇（招安或剿捕）——边廷立功或新朝开辟——堕落与死亡（又一轮英雄起来）

其中，“逃亡”以下至“边廷立功”，直接渊源于宋元说话中的“说铁骑儿”，[①]构成了这一叙述结构最核心的部分。至此，我们发现，兴起时章回小说对源于“铁骑儿”之叙述结构的充分演绎，正是前述史诗结构的进一步具体化与现实化。活跃于其中的市民主体，将历史秩序的变迁与宇宙秩序的变迁联系起来，在富贵声色的角逐中展开了对自我存在的思考；这一思考直接体现了个体生命力的恣放（旧有的以儒家传统为基础的社会政治秩序与道德体系因此受到了严重的冲击），然而，在无可避免的历史循环之中，却已透露出几分悲凉的意味来。说话四家中还有一家，即“说经与说参请”，前者谓演说佛书，后者谓宾主参禅悟道。或许，正是乱世之中对个体生命的执著，因执著而产生的悲凉，而沉淀出一种泛宗教化的寄托。僧与道遂频繁出入于章回小说中，往往成为事业之盛衰、生命之荣枯的（辅助者或）预言者。[②]

其三，历史的世界。然而，兴起时的章回小说，就其根本是采小说以证史传的结果,显然对历史世界的重释才是作者真正的寄寓。因此，这一历史世界不徒指向章回小说的史传渊源，更指向撰作者所处的历史真实 （包括史实与精神两个层面）。换言之，兴起时的章回，纳小说入史传，其于乱世传奇的重构，不过体现了新的历史情境下，人们对个体之存在、历史之兴废及宇宙之劫变的重新思考。这一思考主要体现在贴近史实的同时，儒家理性精神也相应渗入，这一理性精神在促使个体欲望得以实现的同时，也与之产生了不可避免的矛盾，并促发了最后的悲剧。这一悲剧主要可分为两大类型：一是“天人相争”，二是“功臣遭嫉（戮）”，后者是前者的进一步现实化。二者均围绕着“前程”与“生死”两轴，展开了对自我存在的思考，从而标志了“人”个体意识的逐渐觉醒。这一个“人”，极为敏感地体验到了“个性”与“理性”、“放纵（自我）”与“约束（自我）”之间的强烈冲突（实即情理冲突），而无从选择；亦正是由于无从选择，小说最终以不可更改的循环唤起了一种历史空幻感，从而消解了人物的乱世角逐，也即消解了个体对自我存在的执着追求。综观兴起时的章回小说，除《西游记》以外，几乎都设置了大量的人物死亡，其中，主体人物在功成名就后陡然折入死亡，进一步成为小说由盛而衰的关键点；而主体人物向僧/道寻问前程休咎也成为穿插其间的模式化情节，成为主体人物或小说之未来的预言者……渊源于说话的叙述结构，至此已逐渐精致化，以不同的方式隐喻了一则“成人不自在、自在不成人”的寓言。《西游记》不过是这一寓言的神话解读而已，相应，金瓶梅则以冷峻的现实笔墨彻底解构了这一浪漫神话。

当然，由于撰作时间的不同、撰作者的不同，对小说与史传的取舍及相应的写作笔法也便发生了差异。我们注意到，渊源于史书与说话的种种意象开始以不同的方式被纳入某一结构之中，并散发出或浓或淡的反讽意味；而兴起时章回小说对历史的读解，或者说，我们对

[①] 综合诸家议论，说铁骑儿，应是描述当时中兴诸将如何汇集民间义军（包括江湖游寇）边廷立功、或者说各路豪杰如何汇集在诸将摩下边廷立功的故事。而清代王夫之的《宋论》并将北宋抗金史与汉代开国史相比，以为二者都采取了“收群盗之用而有天下”的策略，由此可见，以兴废争战为主的讲史与说铁骑儿其实有着相类似的叙述结构。

[②] 以上部分见正文第四章。

章回小说之兴起的历史读解也因此获得了更为深层的思想意义。

不妨先自取材与笔法说起。就取材而言，兴起时的章回小说主要有两个渊源，一是小说，二是史传。二者在意象上或有承袭，却也呈现出不同的特征。若偏重“小说”，则多渲染英雄的传奇际遇，其神魔色彩也相应浓厚，不徒神道出入其间，部分人物甚至出现魔怪化，故叙述多有夸张，且人物、语言、事件亦多重复性套语，甚至结构亦往往雷同。以语言而言，多口语化的白话。以体例而言，则多分回标目，散韵结合，重一篇一章之收结，开篇甚至趋于冗长，并不断穿插“且看下回分解”、“看官听说”、“有诗为证”一类说话人口吻。这一写作手法不妨称之为“传奇笔法”。若偏重“史传”，则以编年叙事为重，有关英雄传奇的情节只隐约出现于其中（即历史化），甚至以背景叙述的方式点出，神魔色彩也相应淡化，或别以谶纬方式出现，故叙述多简净，人物、情节、结构重复性少。在语言上，多用浅近文言。在体例上，复多以则标目，一般起结干脆，乏回首/末诗，正文所间除咏史类韵文外，复有大量奏折、史赞之类。这一写法不妨称之为“演义笔法”。传奇、史书之外，别有“写生笔法”，写生笔法由传奇中的世情笔墨演进而来，若以传奇笔法与之相比较，前者夸张，后者逼真，前者粗犷，后者细腻，前者叙事跳脱，后者则逻辑渐趋严密。

细按兴起时章回小说，最早出现的两部《三国》与《水浒》，一以“史传”为鉴，一以“小说”为源，二者其实已然形成不同的文体规范，而获得不同的典型意义。其中，《三国》据正史，采小说，复益以作者个人润饰（即高儒所谓“证文辞”），其语言用浅近文言，风格简净，实已在史传基础上变化出一种新的演义笔法，非史氏苍古之文，去瞽者诙谐之气。至于《水浒》，以传奇笔墨为重，个人润饰成分更为突出。其中，后三十回语言简净，略有浅近文言迹象，且说神说怪处也渐次增多，不徒体现了某种演义笔法，而且也留下了若干早期说话的痕迹；但前七十回已基本是纯粹的白话，描写尤为细腻，其中若干笔墨实际已接近于写实笔法。此后的《西游记》与《金瓶梅词话》其语言与体制明显承袭《水浒》而来，只是语言更为酣畅，韵文更为恣肆，起结更为精致，甚至书中人并以韵文自报、叙事等等，而明显带有说唱痕迹。其中，写生手法在《金瓶梅词话》前八十回中续有发展，只是复不断为说唱痕迹所掩，至后二十回更是多以拼凑话本为务，叙事渐趋仓促、语言亦渐趋粗浅，遂多有遗憾。

《三国》、《水浒》所分别确立的“演义体”与“小说体”，一以演义笔法为重，一以传奇兼写生笔法为重。就其渊源而言，前者源于史传（雅），后者则源于说话（俗）；然而，若就其艺术而言，后者却远在前者之上。当时不少文人，皆因特重个人之润饰而备崇《水浒》，以为雅士所赏，而赏《三国》不过野老俚俗而矣；在一些评语中，并明确表达了对《水浒》，以及《西游》、《金瓶梅词话》重起结、多韵文的惊叹。由此来看，恰恰是文人，对章回小说的说话人格局有着浓厚的兴趣，他们几乎是有意识地假借这一来自民间的文体来发泄自己的郁愤。需要提出的是，尽管《三国》的“演义”体，其外在体制较之《水浒》的“小说”体，尚有较为明显的差异；但特重一书一章之起结，以及其间转承之意象结构却已潜隐其中，而显示了与《水浒》三书的相通性。这样，随着后来《三国》版本的易则为回，及其与《水浒》

三书在版本上韵文的逐渐精简，二者在外在体制上的差异亦逐渐减少，随着清初四大评点本（其实质是修订本）的次第出现，《三国》最终得以与《水浒》三书并称四大奇书。此为后话，不赘。

总之，从《三国》到《水浒》，源于说话的章回体制，逐渐演变成一个精心的叙事结构；确切而言，一系列意象以特定的秩序组合起来，最终从整体上支配了文本内在的叙述结构，从而将乱世传奇的悲剧意蕴——分别为“天人相争”与“功臣遭嫉（戮）”两大类型，后者是前者的进一步现实化——推向极致，而获得某种典范意义。至于《西游记》与《金瓶梅词话》，进一步发展了《三国》、《水浒》中的意象叙事，并开始走向寓言化；换言之，前者以神魔写心，隐喻了对乱世传奇的心性思考，后者则直接从《水浒》衍出，以一部乱世中的市井传奇完成了对英雄传奇的反讽式摹拟。无论是走向神魔，还是走向世俗，论其实质，不过都是以不同方式最终消解了《水浒》悲剧的现实意义。

既然早在《三国》与《水浒》中，就体现了不同的文体规范与不同的意蕴内涵；那么，熊大木等书坊主在仓促中模仿《三国》、《水浒》来编撰历史传奇，并标举“按鉴演义、益以小说”，实际上在具体文字上强化了二者在取材与写法上的差异，相应，是乱世传奇内涵的变异。只是这一差异并不是说熊大木诸书分别效法《三国》与《水浒》，遂判为两大类型；而是以《三国》为始、以《水浒》为终，其余历史传奇排列其中，大致形成一种由历史向传奇、由史书向小说倾斜的趋势，如图：

三国－唐传－大宋－列国－英武－南宋－北宋－西汉－东汉－水浒[①]

同时，在具体文本中，又往往小说与历史拼凑在一起，这使得我们对小说意蕴的推衍变得更为复杂。

确切而言，早在宋元说话中，讲史与小说其文体风格便有差异，而约略形成演义笔法（在说话中实应称之为讲史笔法）与传奇笔法的雏型，只是更为粗略罢了。因此，熊大木、余象斗诸书在剪裁史传与说话，其叙述语言便逐渐呈现出一种纷乱的状态。《唐传》、《大宋》二种，出现最早，也是明确可知为熊大木所撰的作品。这两部小说较之《三国》还更接近史传，文字简洁雅驯，重叙事而不重描写，不少野史小说之言，往往以注释性质出现（这些注释常常搀杂于正文之中）；同时，这一“更近史传”也不乏精彩笔墨，而沉淀出某种较为深遂的抒情意境来，并颇有几分文言小说的意味。相应，乱世传奇的反讽意味也以此二部最为突出。《列国》与《英武》已渐多个人润饰成分，前者模拟《三国》最为形似，而其间的英雄角逐，也写得虎虎有生气，并渐露传奇迹象；后者，虽多剪裁当时野史笔记，似为演义笔法，然就整体布局而言，实是模仿《水浒》而写本朝历史，亦略见几分匠心。至《南北宋》与《东西汉》，传奇笔墨迅速增多。这些小说一旦写及英雄传奇，便渐趋生动，亦渐染神魔色彩，一旦叙及史事，尤其是敷衍开国后史事，便趋板滞，并多谶讳色彩。其间，大约《北宋》基本以传奇笔墨书写呼、杨二家故事，尚足称道，其余《南宋》与《东汉》所录赵匡胤与刘秀的民间传奇，粗陋之中亦尚有几分元气；但整体上几乎都可以说是叙事仓促，行文粗陋，基本

[①]《列国志传》与《英武传》实际编撰时间可能较早，但刊行时间却比较晚，这样一种排序法主要是作为意蕴探讨时的一种参考。

沿袭了宋元说话的笔墨而无大进，这自然是草率拼书的结果。若论章回体制而言，大抵也体现出拼凑史书与说话的痕迹，但在整体上，都不甚规范，所杂韵文或史赞也不多。惟有《英武传》一书留下了大量韵文，且每回必以诗起以诗结，这些韵文极力咏叹的历史兴亡感与历史荒诞感，与正文对大明一统的极力鼓吹相照，已透露出颇为浓厚的反讽意味。相应，前述种种乱世传奇的意象在书商小说中都呈现出淡化的趋势，同时，各意象在小说中的分布也比较散漫，也就是说，前述潜在的叙事结构在此也呈现出芜杂的状态，而直接影响了乱世传奇意蕴的表达。

《唐传》等小说在文体上的变异，显然与熊大木、余邵鱼、余象斗等人在编撰目的上的变异密切相关。如果说，熊大木、余邵鱼等人，虽然身为书坊主，其最初撰写小说的目的，却更在于演史传之义以教化愚夫愚妇，而在演史之时，亦不免融入个人之历史感喟；那么，当余象斗弃举业而事书刻时，其撰写目的却已更多地偏于商业利润，目光也更多地折向民间说话。可以说，从“庶民教育”到“梓者纷纷”，这一编撰目的的演化，直接影响了本时期书商系列取材与编撰方式，并最终造成了“从历史向传奇倾斜”这一文体风格的变化。相应，所谓乱世传奇的意蕴也便呈现出极为复杂的状态来。一方面，书商系列始终保持了乱世传奇的意蕴，或是《三国》精神的延续，或是《水浒》精神的延续，在极力鼓吹英雄并起、角逐功名之豪情的同时，复以对家庭等的留恋表达了对乱世功名的厌倦，更以强烈的兴亡感最终消解了所有争竞的意义。这也正是本时期书商小说的重要特征。可以说，较之后来的改写本或重撰本，这时期的小说固然有种种语言结构上的粗陋，然而，字里行间却充溢着来自乱世传奇中个体生命力不可抑制的郁勃之气。另一方面，较之《三国》与《水浒》，书商系列对悲剧的反思力度远远不够，或者说，它们仍然侧重于通俗传统，更多地表达了对开国一统、边廷立功的追慕，仅仅是借助部分情节来点染对历史的悲剧体验，或是以粗陋的形式来凸显个体生命力勃发与受抑之间的荒诞感。同时，由于编撰目的的日益商业化，小说在取材上日益侧重民间说话，编撰过程也日益草率，所谓庶民教育与历史反思也便日益成为广告性语言，可以说，愈到后来，书坊主的撰作小说几乎是一种原生态的方式拼凑了史书与说话，从而整合了各种文化的分裂，乱世传奇的悲剧意蕴至此不断被支离、被消解。这一消解方式随着余象头在出版社业的积极作为，成为章回小说史上继万历二十年后最突出的一个特征。[①]

如果说，《三国》烘托出元末明初的历史情境，《水浒》并逐渐显示出若干明初的现实痕迹；那么，此后《三国》、《水浒》，以及各种呼、杨、赵、韩信、汉小光武故事的辗转流传，其实都以不同的形式在渗入明前中期社会各阶层对历史的读解。这样一种日积月累的情感，直至嘉靖时期，方以不可抑制的方式暴发出来，并以独特的方式折射出这一时期士林精神的裂变。

自成弘以来，明代政治、经济、思想开始发生一系列变动，自嘉靖元年至万历二十年，正是这一系列变动最为剧烈、亦接近尾声的时期。上至帝王，下至朝野士夫，几乎都以豪杰自命，以应运中兴自期，在种种改弦更张中，帝王与儒臣之间的矛盾也空前激烈。可以说，

[①] 万历十九年，余象斗“弃儒家业”，专心刻书，从而标志了章回小说史上书商全盛时代的来临。

朝野士夫自觉地构建元末明初的历史神话，一方面颇有借洪武君臣说法，以践履中兴之梦的意图；另一方面，时近末世运便消，这些末世英雄以复古相鼓吹的改革，最终在现实与世俗之前变得异样的迂阔而荒诞。换言之，最初编撰或序题演义者，确有重建通俗类史书谱系、以教化民众的意图，这一编撰动机直接延续了成弘以来在野士夫积极以师道自任的复古精神；然而，这一师道精神历一二百年，自诗文而戏曲而小说，已几近尾声，几乎同时，一些思想更为激进的文士便假《水浒》一书明确标举发愤/娱乐说，开始全方位地消解这一精神。或许，在中兴之梦破灭后，他们只有将满腔无法按捺的豪杰气，全部倾泻到了对纸上兵戈的凝想之中，据云当年罗贯中有志图王而不果遂传神稗史，于时人而言，英雄事业更成虚话，不过“借此以坐消岁月，黯老豪杰耳”（《宝剑记序》）。对纸上兵戈的向往，逐渐成为明中期文人士大夫逃离、甚至挑衅当下政治与主流意识形态的一种象征；同时，那无处不在的荒诞与苍凉，却不断烘托出一种梦幻破灭后无所适从的困境。在《三国》、《水浒》的把玩中，人们读到了以理性建构事业的乌托邦梦想，也读到了理性无处不在的压抑感；读到了乱世角逐中个性的放纵，也读到了死亡对个性的嘲讽……因痛苦而畸变的心灵，最终走向了心性的悟求与声色的放纵。然而，如果说，《西游记》试图以神魔的形式来寄寓对超越死亡和角逐功名的追慕，它所建构的喜剧结局不过是一个虚假的浪漫；那么，《金瓶梅》将自己放逐于欲望横流的市井世界里，以对“财色”的追逐来耗磨英雄，不过是一个更为荒谬的悲剧，它最终以朝代的变迁，个体的死亡嘲讽了一切财色的追逐。政治现实的失败，使自明建以来人们一直奉为圭臬的精神支柱——儒学——产生了严重的危机，心学中潜藏的对个性的追慕便空前地高涨起来，然而，前者仍然是他们无法忘却的情结。明中叶人心灵上的失衡已经不是“逃禅于空门”或“逃禅于声色”所能够补偿的，最后的结局唯有死亡。嘉靖万历间，异端之尤者李贽大胆肯定人欲，鼓吹“童心说”；然而，就是这样一个李贽，却始终声称自己是一个孔子的追随者。万历三十年，李贽的狱中自杀，也许只是以最后的平静来结束一个因畸变而痛苦的心灵。真正的文人心里总是面临着人类生存的重大危机。在明中叶人对自我存在清醒而痛苦的反思中，《三国》、《水浒》、《西游》、《金瓶梅》集结成了一个个精致的文本。从历史到传奇，到神魔，到世情，兴起时的章回小说在一开始，便迅速折射了整个章回小说史的发生、发展，并隐喻了一代文人精神的发展、高涨与消解……

同样，熊大木等人所编撰的演义，最初尚严格以补史与教化自任，然而，这一动机却声速淹没于商业操作而日益世俗化。当“三台山人余仰止影图”，余象斗这一颇以王者自命的自画象，随其所刊书籍而迅速流播时；[①]余氏以一书商而睥倪天下的姿态，几乎有了一种象征意义，书写着世俗对文人精神极尽戏谑性的嘲讽。不徒书商所撰小说纯以利润为旨归而日

[①] 类似影图出现在余氏编印的《海篇正宗》、《三台遍览通书正宗》、《诗林正宗》、《万锦情林》等书，甚至一书不止一幅。“图绘仰止高坐三台馆中，文婢捧砚，婉童烹茶，凭几论文。榜云：‘一轮红日展依际，万里青云指顾间’，固一世之雄也。四百年来，余氏短书遍天下，家传而户诵，诚一草莽英雄。今观此图，仰止固以王者自居矣。”参肖东发《建阳余氏刻书考略》《文献》，1984 年第 4 期；《明代小说家、刻书家余象斗》，《明清小说论丛》第四辑，沈阳：春风文艺出版社，1986 年。从这一王者姿态可见，余象斗已是自觉地以书坊主的身份来睥睨天下，所以他的编刻完全遵循书坊原则，书商气味最浓。

趋粗糙，甚则《三国》、《水浒》等奇书，在翻刻中也不断被删改，并不断被包装，正音、注释、插图、大字……最终蜕为一卷在手、可以忘忧的消遣品。[①]

不过，通过对兴起时章回小说中女性形象的重新解读，我们发现，兴起时章回小说中的女性世界其实已逐渐成为男性（文人）审视自己的一种隐喻；其间情感因素的渐次增长，并由此质疑一直为男性奉为圭臬的儒家价值体系的趋势，更隐含了对历史与人性的进一步反思，而直接预言了清中叶《红楼梦》的出现。也正是因此，我们对《红楼梦》的读解，也正是从这部小说与明代四大奇书之间大量相似的语言、意象，甚至相类似的叙述结构开始。我们将发现，四大奇书的精神经过一段曲折发展后，至清中叶《红楼梦》与《儒林外史》，更以一种新的形式焕发出来。[②]

[①] 以上部分见正文第五章。
[②] 以上部分见正文第六章。

研究文人心态应关注作家自述事情的过程

——以索求李白待诏翰林事实真相为例

华南师范大学　戴伟华

摘　要：李白出京后到他临终前有四次向人自述过待诏翰林的相关情况，即天宝三载（744）和杜甫交往中的闲谈；天宝十三载（754）魏颢 “江东访白”时，李白对他的谈论；至德二载（757）请宋中丞推荐的自述；宝应元年（762）十一月李白临终前对李阳冰的口述。由于时代不同、对象不同、目的不同、场景不同，所叙述内容存在较大差异，甚至分歧，比较其差异则能揭示其事实真相，描绘当事者的心路历程。

关键词：李白　待诏翰林　道教徒

像李白这样的诗人，对其研究深细的成果已令人们望而止步。本文则尝试以作者“自述”和“他者”叙述的理论探求李白待诏翰林的事实真相，这或可为文学史研究者考证作者生平事迹、探析作者心理状态提拱一种解决问题的新思路和新方法。

关于李白何以入京供奉翰林，其间行为及其后果，以及何以出京等情况还有很多疑点。其实研究李白的翰林生活，最直接的材料都出于其自述，至少在李白出京后到他临终前有四次向人介绍过相关情况，由于时代不同、对象不同、目的不同、场景不同，所叙述内容存在较大差异，甚至分歧。这四次叙述分别为：天宝三载（744）和杜甫交往中的闲谈；天宝十三载（754）魏颢 “江东访白”时，李白对他的谈论；至德二载（757）请宋中丞推荐的自述；宝应元年（762）十一月李白临终前对李阳冰的口述，而这四次李白和他人接触都有较充裕的时间可以交流。研究这四次李白对待诏翰林情况不同叙述，有助于人们探讨出京后李白思想、生存状态及其由此触及到的时代迁变对士人存在方式的影响。本文只是对这四次李白自述作一些考察、梳理和推断，进一步论述李白以道教徒或道教徒兼文学的身份供奉翰林的观点。[①]

一　天宝三载（744）和杜甫交往

李白、杜甫始识天宝三载（744）夏②。李白天宝三载春离京，夏，杜甫在洛阳遇李白，

[①] 参见戴伟华《唐代文学综论》，商务印书馆 2006 年，123-127 页。用“道教徒”而不用“道士”称李白，是从实际考虑的，也是袭用李长之先生的用法。实质上李白为道教徒也不能以天宝四年受道箓为界，李白天宝前究道理、炼丹药，齐州高天师授道箓只是给他一个名份而已。至少开元后期李白与胡紫阳高谈混元，受玉诀金书，就炼丹了。罗宗强先生认为李白早在少年时期曾行过入道仪式，且一生中不止一次。参《李白的神仙道教信仰》，见《20 世纪李白研究论文精选集》，太白文艺出版社 2000 年，515-530 页。

[②] 傅璇琮主编《唐代文学编年史》初盛唐卷，辽海出版社 1998 年，783 页。

便和高适同游梁宋。杜甫有《赠李白》诗，言及李白待诏翰林："李侯金闺彦，脱身事幽讨。"另有《赠李白》诗："秋来相顾尚飘蓬，未就丹砂愧葛洪。痛饮狂歌空度日，飞扬跋扈为谁雄？"杜甫在这里流露出两层意思：第一，杜甫初识李白深为其道教修炼的功夫所折服，诗中以"葛洪"比李白，丹砂，为炼汞的主要材料，即道士炼长生不老之药的主要材料。葛洪以炼丹闻名于世，杜甫自愧未能像李白那样炼丹以求长生，大有深意。第二，杜甫也不赞成"痛饮狂歌空度日"的生活态度。杜甫小李白十岁左右，比起李白又才名不展，故以后辈的姿态出现，言辞较为婉转，后来杜甫在《寄李十二白二十韵》中忆及李白，说出"嗜酒见天真"的话，也是对接触李白印像的真实写照。《寄李十二白二十韵》也写到李白待诏翰林事："昔年有狂客，号尔谪仙人。笔落惊风雨，诗成泣鬼神。声名从此大，汩没一朝伸。文彩承殊渥，流传必绝伦。龙舟移棹晚，兽锦夺袍新。白日来深殿，青云满后尘。乞归优诏许，遇我宿心亲。未负幽栖志，兼全宠辱身。"这三首诗就是杜甫和李白相处期间从李白自述中得知其待诏翰林的基本信息，也可以说杜诗中对李白此次入京的评说完全是李白的意思，"脱身"是"乞归优诏许"的实际结果，是满足李白"幽栖""全身"之志。《饮中八仙歌》："李白一斗诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。"也表明李白离开长安的主动性。可以看出，李白初次和杜甫相识时，并未提及被玄宗赐金还山的真实内幕，而关于被诏入京的原因也很含糊，似乎是由贺知章的表扬名声大震才得到玄宗的赏识。这和后来表述不一样，原因是李白出京之初是在有意回避入京的身份，但从杜甫最早《赠李白》"未就丹砂愧葛洪"句中还是能感觉到李白在当时以道教修练和炼丹有术而入京的社会认识。

高适和李白、杜甫有梁宋之游，可是高适诗中竟没有提及李白和他待诏之事，高适有一首《宋中别周梁李三子》诗，其中李子有人疑为李白，诗云："李侯怀英雄，肮脏乃天资。方寸且无间，衣冠当在斯。"杜甫诗中称李白为"李侯"，高诗中亦称"李侯"；高诗中写李侯高亢刚直之貌、天真无隐之心正是对李白其人其性的描写，但诗中未提到李白待诏翰林事。人们有时会将李白和高适在安史之乱中的行为和结果作比较，判断二人的政治眼光和才具。李白、杜甫和高适同游梁、宋时，李白 44 岁，杜甫 32 岁，高适大概 45 岁。在此可否作如此推论：李杜二人接触较多，故李白有可能向杜甫这样一位后辈随兴而谈，大肆渲染，间或说出在京的遭遇和见闻，而没有和高适这位同辈人多说，甚至李白因其"天真"、"肮脏"、"无间"而无意中唐突了高适，故高适诗中无由提及李白待诏翰林之事，只是在诗中说了一些无关痛痒的虚誉之词，比较杜甫和高适的诗就可以明白杜诗更为真切。如果说李白、高适在梁宋之行中交往不密、友情不深，可能不为人所理解，但事实就应该是这样。因此，安史之乱中，李白因入李璘幕而获罪系浔阳狱，曾有意借送人向握有重权的淮南节度使高适求援，李白《送张秀才谒高中丞》诗云："高公镇淮海，谈笑却妖氛。采尔幕中画，戡难光殊勋。我无燕霜感，玉石俱烧焚。但洒一行泪，临歧竟何云。"在李白眼中高适的身份已经转变，高适不是当年"痛饮狂歌"的诗人，而是威震一方的军事家。李白此次尝试也没有结果，这是自然的事了。

二　天宝十三载（754）魏颢 “江东访白”时，对魏颢的谈论

魏颢《李翰林集序》：“白久居峨眉，与丹丘因持盈法师达，白亦因之入翰林，名动京师。《大鹏赋》时家藏一本。故宾客贺知章奇公风骨，呼为谪仙子，由是朝廷作歌数百篇。上皇豫游，召白，白时为贵门邀饮。比至，半醉，令制出师诏，不草而成。许中书舍人，以张垍谗逐，游海岱间。年五十余，尚无禄位。”[①]魏颢闻于李白所言入翰林事在魏颢“江东访白”时，时间在天宝十三载（754）。[②]李白的随意言谈而被人转述，在这种情况下，真假参半，向朋友和追慕者可以泄密私情，这是彻底的“真”，大致实处存真；狂饮大言，就又有了夸大或失实的“假”，大致虚处生假。综合考察，魏文中有些内容可能是后来作《李翰林集序》时回忆的错误，如说“白久居峨眉”入京；有些内容是真实的，事隔十余年，李白更加迷恋道教，故不再忌讳入京身份了，直接说出能入京的原因：“与丹丘因持盈法师达，白亦因之入翰林，名动京师。《大鹏赋》时家藏一本。故宾客贺知章奇公风骨，呼为谪仙子，由是朝廷作歌数百篇。” 贺知章在紫极宫见李白，呼李白为“谪仙人”，见李白《对酒忆贺监序》，文云：“太子宾客贺公，于长安紫极宫一见余，呼余为谪仙人。”李白这两处的自述大致相同。《旧唐书》卷九载，天宝二年“春正月丙辰，……改西京玄元庙为太清宫，东京为太微宫，天下诸郡为紫极宫”。《封氏闻见记》卷一《道教》：“玄宗开元二十一年亲注老子《道德经》，令学者习之，二十九年两京及诸州各置玄元皇帝庙，京师号玄元宫，诸州号紫极宫，寻改西京玄元宫为太清宫。”贺知章见李白的地方应该是太清宫，而不是紫极宫，因各州玄元皇帝庙皆称为紫极宫，李白一时随俗误称而已。但“朝廷作歌数百篇”一语，可能是夸大之词，既然有数百篇咏“谪仙子”的诗，且是在“朝廷”之上，何以无一首留存，实在使人生疑。“上皇豫游，召白，白时为贵门邀饮。比至，半醉，令制出师诏，不草而成。许中书舍人。”大致是妄语。

其中“贵门邀饮”有些夸大，李白在京所作诗中无此迹像。李白在翰林供奉期间，有何社交活动，并无明确记载，李白诗歌中流露的信息表明，他和贵门接触相当有限。主要人物有：1、杨山人，《驾去温泉宫后赠杨山人》：“少年落魄楚汉间，风尘萧瑟多苦颜。自言管葛竟谁许，长吁莫错还闭关。一朝君王垂拂拭，剖心输丹雪胸臆，忽蒙白日回景光，直上青云生羽翼，幸陪鸾辇出鸿都，身骑飞龙天马驹。王公大人借颜色，金璋紫绶来相趋。当时结交何纷纷，片言道合惟有君。待吾尽节报明主，然后相携卧白云。”2、故人，《温泉宫侍从归逢故人》：“汉帝长杨苑，夸胡羽猎归。子云叨侍从，献赋有光辉。激赏摇天笔，承恩赐御衣。逢君奏明主，他日共翻飞。”3、苏秀才，《金门答苏秀才》：“君还石门日，朱火始改木。春草如有情，山中尚含绿。折芳愧遥忆，永路当日勖。远见故人心，平生以此足。巨海纳百川，麟阁多才贤。献书入金阙，酌醴奉琼筵。屡忝白云唱，恭闻黄竹篇。恩光照拙薄，云汉希腾迁。铭鼎倘云遂，扁舟方渺然。我留在金门，君去卧丹壑。未果三山期，遥欣一丘乐。玄珠寄象罔，赤水非寥廓。愿狎东海鸥，共营西山药。栖岩君寂灭，处世余龙蠖。良辰不同赏，

---

① 本文所引李白诗文及相关材料均据《李太白全集》，中华书局 1977 年。
② 傅璇琮主编《唐代文学编年史》初盛唐卷，辽海出版社 1998 年，892 页。

永日应闲居。鸟吟檐间树，花落窗下书。缘溪见绿筱，隔岫窥红蕖。采薇行笑歌，眷我情何已。月出石镜间，松鸣风琴里。得心自虚妙，外物空颓靡。身世如两忘，从君老烟水。”4、卢郎中，《朝下过卢郎中叙旧游》：“君登金华省，我入银台门。幸遇圣明主，俱承云雨恩。复此休浣时，闲为畴昔言。却话山海事，宛然林壑存。明湖思晓月，叠嶂忆清猿。何由返初服，田野醉芳樽。”从“闲为畴昔言”一语看出，李白和卢郎中是老朋友，疑《温泉宫侍从归逢故人》之故人即为“卢郎中”，所以和卢郎中的交往是特殊情况。

不仅和贵门交游不广，就连和在朝诗人交往也不见有痕迹。李白在待诏翰林期间，应与在京任职或过往的诗人有唱和，比如王维、卢象、孙逖等，李白和王维没有往来，颇多疑问。从王维常奉和应制看，他在京城确有大诗人的地位。他们有两点相同，一是诗，二是隐。后者的不同在于王维是佛徒之隐，富贵之隐，他得宋之问蓝田别墅，颇有经营；而李白是道士之隐，山野之隐。

另外，李白和玄宗关系也值得认真思考，李白诗中屡言“侍从”，如《侍从游宿温泉宫作》。就此也不能夸大和玄宗的关系，天子出行规模浩大，李白并非要臣和宠臣，只是以待诏翰林为随行中的一员，虽随行侍从，未必和玄宗有真正的接触。朝中文学近臣还数不到李白，故李白受“令制出师诏”，恐有不实。天宝元年王维在左补阙任，[①]有《三月三日曲江侍宴应制》、《奉和圣制从蓬莱向兴庆阁道中留春雨中春望之作应制》，同时苗晋卿、李憕有应制和作。七月，裴旻献捷京师，玄宗置酒花萼楼，诏旻舞剑，乔潭作《裴将军剑舞赋》，颜真卿有诗赠旻。十月，孙逖扈从骊山，有《奉和登会昌山应制》。王维有和李林甫诗《和仆射晋公扈从温汤》。贺知章自秘书监迁太子宾客，孙逖行制。天宝二年，李林甫作山水画于中书省壁，孙逖作《奉和李右相中书壁画山水》。李白待从游温泉宫而无应制诗，更无其它行制之文存世。

同样, 李白缺席送贺知章归四明的君臣唱和，也可窥见李白在供奉翰林期间文学活动之一斑：

> 天宝三载正月五日，贺知章因病请度为道士，求归越，玄宗许之，御制诗及序送，又命百官饯送于长乐坡，皇太子以下咸就执别，各有诗作。《旧唐书·玄宗纪下》：天宝三载正月“庚子，遣左右相已下祖别贺知章于长乐坡，上赋诗赠之。”《全唐诗》卷三玄宗《送贺知章归四明·序》：“天宝三年，太子宾客贺知章鉴止足之分，抗归老之疏，解组辞荣，志期入道。朕以其年在迟暮，因循挂冠之事，俾遂赤松之游。正月五日，将归会稽，遂饯东路，乃命六卿庶尹大夫供帐青门，宠行迈也。……乃赋诗赠行。”《会稽掇英总集》卷二载李适之、李林甫、褒信郡王璆、席豫、宋鼎、郭虚己、李岩、韦斌、李慎微、韦坚、齐澣、崔璘、梁涉、王浚、王瑀、康揵、韩宗、郭慎微、于休烈、齐光乂、韦述、韩清、杜昆吾、张绰、陆善经、胡嘉鄢、魏盈、李彦和、张博望、辛替否等应制诗，与玄宗诗同为五言诗。又别载姚鹄、王铎、何千里、严都、严向七言律诗各一首，为晚唐人拟题限韵之作。《李太白全集》卷一七有七律《送贺监归四明应制》，与

[①] 均参《唐代文学编年史》初盛唐卷。

姚鹄、严都诗同以衣、机、归、微、飞为韵，当亦晚唐人作。详见《李白学刊》第二辑陶敏《送贺监归四明应制诗为伪作》。[1]

李白出于对贺知章的感激自然十分想参加这次送行活动，但他没有机会，其后李白在昭应县阴盘驿作《送贺宾客归越》诗就是明证。李白并不像人们设想的那样，他不在文学中心。所谓制诏事，包括李白陪玄宗游宴，作《宫中行乐词》和《清平调》等都有待重新考察。而"许中书舍人"的话最多是李白酒醉之时，炫耀给魏颢的张大之词。

有关"以张垍谗逐"一事，近来经学者考证，认为与张垍生平历职不符。张垍为张说子，开元中为驸马都尉、卫尉卿，李肇《翰林志》云："开元二十六年，刘光谨、张垍乃为学士，始别建学士院于翰林院之南。"韦执谊《翰林院故事》："至二十六年，始以翰林供奉改称学士，由是遂建学士，俾专内命，太常少卿张垍、起居舍人刘光谦等首居之，而集贤所掌于是罢息。"[2]李《志》中"刘光谨"当即"刘光谦"之误，有关刘、张二人入院时间有不同理解，但魏序明言为"以张垍谗逐"，必亲耳接听于李白自述，其真实性较大。李白叙述中关于事情情节会有渲染，但其中所言及人名当不会有误。值得提及的是，魏颢拜访李白在天宝十三载，本年张垍受到杨国忠的打击，三月被贬为卢溪郡司马。故李白无所顾忌，直接说出张垍其名。反观李白刚出长安和杜甫相遇时，还是心有余悸的，他并没有提到被谗之事，更不敢提到张垍之名。至魏颢作序时，情形又有了更大发展，张垍兄弟并未随从，而张均做了安禄山的中书令，张垍做了宰相，得到严厉惩处。天宝初李林甫专权，"尤忌文学之士"。天宝元年八月以吏部尚书兼右相加尚书左仆射，而在这一背景下，与其说李白以文学身份入京，还不如说李白以道教徒身份或以道士兼文学身份待诏翰林更合情理。

和魏颢面叙的前一年，即天宝十二载春夏间，李白自宋州赴曹南，独孤及作序送之。李白自曹南赴江南，有诗留别。此次李白和独孤及以及其后和曹南群官见面时间可能较短。李白似乎没有和独孤及谈论很多，独孤及《送李白之曹南序》："曩子之入京也，上方览《子虚》之赋，喜相如同时，由是朝谐公车，夕挥宸翰。一旦幞被金马，蓬累而行，出入燕、宋，与白云为伍。"李白有《留别曹南群官之江南》："我昔钓白龙，放龙溪水傍，道成本欲去，挥手凌苍苍。时来不关人，谈笑游轩皇，献纳少成事，归休辞建章。十年罢西笑，览镜如秋霜。闭剑琉璃匣，炼丹紫翠房。身佩豁落图，腰垂虎鞶囊。仙人驾彩凤，志在穷遐荒。""凌苍苍"在李白诗中有得道后升天的含义，李白《酬殷明佐见赠五云裘歌》："为君持此凌苍苍，上朝三十六玉皇。""不关人"者，王琦注"犹云不由人也"，李白诗意谓本已修道成功，但"时来不由人"，出京后仍重操旧业，"炼丹紫翠房"。独孤及序谈到李白入京原因并无新意，多为俗套和想象之语。和魏序相比，李白在留别曹南群官诗中没有说出入京的隐私和细节，但他已不回避以"道成"而入京，出京后仍专心于"炼丹"的事实，独孤及見到的李白是 "仙药满囊，道书盈箧"。序和诗不是同时同地而作，其所述为人们对一年后魏颢所作序之内容真实性的判断增加了理由和信心。

---

[1] 《唐代文学编年史》初盛唐卷，778 页。
[2] 引文均据《翰学三书》，辽宁教育出版社 2003 年。

三　至德二载（757）请宋中丞推荐的自述

至德二载李白在浔阳狱，得崔涣和宋若思之力，脱囚出狱，后遂参谋宋幕，并请求宋若思的推荐，《为宋中丞自荐表》云："臣伏见前翰林供奉李白，年五十有七。天宝初，五府交辟，不求闻达，亦由子真谷口，名动京师。上皇闻而悦之，召入禁掖。既润色于鸿业，或间草于王言，雍容揄扬，特见褒赏。为贱臣诈诡，遂放归山。"时在至德二载（757）[①]。因急于功利，这是有选择的叙述，故粉饰之词较多。和魏序比较，最大的改动有四处，第一，提到李白入京供奉翰林的原因和魏颢序大不一样，魏序云"白久居峨眉，与丹丘因持盈法师达，白亦因之入翰林，名动京师"，都是"名动京师"，但原因不同，《表》中所述"名动京师"的原因是"五府交辟"而又"不求闻达"，"五府交辟"正是适应了安史乱起各方招揽人才的大势；其中提到"亦由子真谷口"，由，同"犹"，如同也。《华阳国志》卷十下："郑子真，褒中人也。玄静守道，履至德之行，乃其人也。教曰：忠孝爱敬，天下之至行也；神中五征，帝王之要道也。成帝元舅大将军王凤备礼聘之，不应。家谷口，世号谷口子真。""玄静守道"也隐含了李白隐居学道的事实。第二，省去贺知章赏识之语。第三，将作《大鹏赋》和醉草制书的细节抽象化了，概括为"既润色于鸿业，或间草于王言，雍容揄扬，特见褒赏"。第四，将指名道姓的对手怨家虚化了，换成"贱臣诈诡"。这些改动隐含如下意思：第一点说明用人标准变了，玄宗崇道用道教修练动夫深厚又能故弄玄虚者，而现在国家动乱正是用贤人君子之时，以收"献可替否，以光朝列，则四海豪俊，引领知归"之效。第二点和第一点有关联，贺知章其人嗜酒好道不适合现在用人标准，而"谪仙人"的李白在玄宗时有魅力，在现在同样不受欢迎。第三点，魏序中的形象描述，难以取信于人，改为抽象概括反而合理。第四点，称玄宗朝有"贱臣诈诡"不影响当今皇上的录用。朝中关系复杂，如指名道姓就有可能牵扯上不知深浅的朝中关系而误了大事。应该说《为宋中丞自荐表》中的言辞颇讲策略，从审慎的态度中看出是字斟句酌的。《为宋中丞自荐表》是正式公文和随兴而谈的魏序载录必然有区别。《表》对了解李白待诏翰林事很重要，文本本身传达的信息，包括说出的和未说出的两个方面。说出部分是如何说出的，未说出部分为何不说出，值得深入思考。

四　宝应元年（762）十一月李白临终前对李阳冰的口述

李阳冰《草堂集序》："天宝中，皇祖下诏，征就金马，降辇步迎，如见绮皓。以七宝床赐食，御手调羹以饭之，谓曰：'卿是布衣，名为朕知，非素蓄道义，何以及此。'置于金銮殿，出入翰林中，问以国政，潜草诏诰，人无知者。丑正同列，害能成谤，格言不入，帝用疏之。公及浪迹纵酒，以自昏秽。咏歌之际，屡称东山。又与贺知章、崔宗之等自为八仙之游，谓公谪仙人，朝列赋谪仙之歌凡数百首，多言公之不得意。天子知其不可留，乃赐金归之。"时在宝应元年（762）十一月乙酉。这是李白临终前口述人生经历，李序云："公遐不

[①] 傅璇琮主编《唐代文学编年史》中唐卷，辽海出版社 1998 年，30 页。

弃我，乘扁舟而相顾。临当挂冠，公又疾亟，草稿万卷，手集未修，枕上授简，俾余作序。”李序所述比较严肃，内容和魏序及《为宋中丞自荐表》有些表述不同。其一，写到玄宗初见李白的兴趣，“降辇步迎，如见绮皓”，而且“以七宝床赐食，御手调羹以饭之”，这就不是迎接一位诗人的态度了，以殊礼相待。绮皓，绮里季，商山四皓之一，汉初隐士。这里用“如见绮皓”取代了魏序中“与丹丘因持盈法师达，白亦因之入翰林”。其二、写到玄宗的赞语，称赞李白“素蓄道义”，这里的“道义”不是指儒学，也不可能指佛教，应指道教精义以及付诸实践的修道功夫。玄宗先已听到玉真公主的推荐之词，现在又看到面前的李白一副仙风道骨的神采，就如同魏颢见到李白，为其“眸子炯然，哆如饥虎，或时束带，风流蕴籍”所折服一样，自然喜形于色。其三，简要叙述李白在京的杰出表现：“问以国政，潜草诏诰”，正因为和李白实际情况有些不相符，叙述时就技术性地用了“人无知者”巧妙作了掩饰，禁中之事，谁能作证，玄宗皇帝也已经于宝应元年四月卒。“人无知者”不仅是本序精采之笔，也是对李白过去叙述此事的必要交待和完美补充，也有可能是在回应朝野多年来对李白受命草诏的质疑。《唐会要》卷五十七兴元四年：“陆贽奏曰：‘学士私臣，玄宗初待诏内廷，主于应和诗赋文章而已，诏诰所出本中书舍人之职。’”学士也不能草制诏诰，何况只是翰林供奉。其四，在受到谗毁到放逐之间加了一节作为过渡，即有了玄宗疏远一事。其中没有说到“张垍”，而是和《为宋中丞自荐表》表述相似，“丑正同列，害能成谤”，且定性有所改变而减轻。因为此处谗毁结果只是让玄宗“疏之”而已；如直指张垍，其结果应是遭至玄宗放逐。其五，保留了魏序中贺知章赏赞其为谪仙人和作歌数百篇一节，加了“多言公之不得意”的诗歌内容归纳，为李白体面出京张本。其六，添写了纵酒和酒中八仙之游一事。这是对魏序中“白时为贵门邀饮，比至，半醉，令制出师诏”更为浪漫传奇的改写。其七，始言“还山”时有玄宗“赐金”的优待，和杜甫“乞归优诏许”相呼应。

总之，李白、杜甫始识天宝三载（744）夏。杜甫《赠李白》诗“未就丹砂愧葛洪”表示深为其道教修炼的功夫所折服，诗中以“葛洪”比李白。天宝十三载（754）魏颢 “江东访白”时，李白对魏颢的谈论可信度最高，如果说李白初识杜甫时因刚离京城心存余悸不敢吐露真言，现在事隔十余年，远在江湖之上，和一个追慕者可敞开心扉畅所欲言。第一次道出进京供奉翰林完全是出于玉真公主的推荐，并且是和著名道士元丹丘同时入京[①]。而至德二载（757）请宋中丞推荐的自述最为粉饰，文字推敲痕迹也最重。 宝应元年（762）十一月李白临终前对李阳冰的口述，最为详尽，多重细节。“咏歌之际，屡称东山……天子知其不可留，乃赐金归之。”这是“赐金还山”始出之处。除了以上四次自述外，李白还有两首诗自述在翰林供奉的情形，其一《翰林读书言怀呈集贤诸学士》：“晨趋紫禁中，夕待金门诏。观书散遗帙，探古穷至妙。片言苟会心，掩卷忽而笑。青蝇易相点，白雪难同调。本是疏散人，屡贻褊促诮。云天属清朗，林壑忆游眺。或时清风来，闲倚栏下啸。严光桐庐溪，谢客临海峤。功成谢人间，从此一投钓。”其二《东武吟（一作出金门后书怀留别翰林诸公）》：“好古笑流俗，素闻贤达风。方希佐明主，长揖辞成功。白日在高天，回光烛微躬。恭承风

[①] 关于李白和道教关系、和元丹丘等“结神仙交”的情况，可参见李长之《李白求仙学道的生活之轮廓》。其文收入《想象力的世界——二十世纪“道教与古代文学”论丛》，黑龙江人民出版社 2006 年，73—89 页。

凰诏，欻起云萝中。清切紫霄迥，优游丹禁通。君王赐颜色，声价凌烟虹。乘舆拥翠盖，扈从金城东。宝马丽绝景，锦衣入新丰。依岩望松雪，对酒鸣丝桐。因学扬子云，献赋甘泉宫。天书美片善，清芬播无穷。归来入咸阳，谈笑皆王公。一朝去金马，飘落成飞蓬。宾客日疏散，玉樽亦已空。才力犹可倚，不惭世上雄。闲作东武吟，曲尽情未终。书此谢知己，吾寻黄绮翁。”这两首诗中所反映李白在翰林的心情尚属正常，前首说到被人指责为“褊促”，褊促者，心气不宽、性情急躁也。高适在宋中作诗言及李白，“肮脏乃天资，方寸且无间”，其实这也是“褊促”性格的另一种表述。后首说到出金马门后受人冷落，“一朝去金马”“宾客日疏散”，也是常见的世态炎凉之意。这两首诗中并未夸大李白“被谤”的因素，和杜甫诗中所表达的意思相近。另外，诗中提到“黄、绮翁”和玄宗一见李白“如见绮皓”也相关联和呼应。

李白当以道士或道士兼文学身份入京待诏翰林，这一观点的提出对李白生平和思想研究有较为重要的意义。李白入翰林，正逢玄宗大崇道教之时，玄宗并非以文学之士征召李白。唐代帝王崇重道教，而天宝元年前后玄宗特重道教，并采取了一系列具体而有效的动作，提高其地位，始置崇玄学，令生员习四子。在玄宗重道教的背景之下，李白由玉真公主来推荐，无疑李白入京与道教密切相关。[①]李白《送于十八应四子举落第还嵩山》诗云：“吾祖吹橐钥，天人信森罗。归根复太素，群动熙元和。”显然，李白是认老子为自家祖宗的。因此，玄宗召李白入京在道教统绪上也会得到舆论的支持。道教神仙如此受宠，那么道士可否进入翰林院？傅璇琮先生《玄宗朝翰林学士传·尹愔》作了阐释：“《新唐书·百官志》一，只说‘乃选文学之士，号翰林供奉’，实际上唐代的翰林供奉，范围是相当广的。司马光《资治通鉴》卷二一七天宝十三载正月有记，谓：‘上（指玄宗）即位，始置翰林院，密迩禁廷，延文章之士，下至僧、道、书、画、琴、棋、数术之工皆处之，谓之待诏。’清顾炎武《日知录》卷二四《翰林》条，据两《唐书》，记唐列朝工艺旧画之徒，及僧人、道士、医官、占星等，均入‘待诏翰林’之列，而这些人又称之为翰林供奉。尹愔于开元中后期虽为道士，但也入翰林院为供奉，他之编注《五厨经气法》，可能也是受命而作的。《全唐文》卷九二七载丁政观《谢赐天师碑铭状》，中云：‘敕内肃明观道士尹愔宣敕，内出御文，赐臣师主。臣跪奉天章，仰瞻宸翰，以惶以喜。’此也正可证尹愔虽为道士，实在宫中任居，即翰林供奉。”[②]

尹愔卒于开元二十八年（740）或稍前，他任翰林学士大约只二年。[③]疑尹愔卒后玄宗拟挑选一人充任尹愔这样的角色，正好有玉真公主的推荐，李白天宝元年入京待诏翰林。事实上李白并未能承担尹愔在玄宗前的相关责任，更不及尹愔“识洞微妙，心游淡泊，祗服玄言，宠敷圣教。虽浑齐万物，独谙于清真；而博通九流，兼达于儒墨”（孙逖《授尹愔谏议大夫制》）的才能和修养。

只要结合时代氛围，可以看出李白在天宝元年以道士或道士兼文学身份入京待诏翰林真是顺理成章。毫不夸张地说，天宝元年前后由于玄宗的喜好和纵容，朝廷上下笼罩在浓厚的

[①] 戴伟华《唐代文学综论》，商务印书馆 2006 年，123-127 页。
[②] 傅璇琮《唐翰林学士传论》，辽海出版社 2005 年，193 页。
[③] 傅璇琮《唐翰林学士传论》，辽海出版社 2005 年，195 页。

崇道求仙的气氛之中，甚至出现荒诞的传奇。《资治通鉴》卷二一四开元二十二年："方士张果自言有神仙术，诳人云尧时为侍中，于今数千岁；多往来恒山中，则天以来，屡征不至。恒州刺史韦济荐之，上遣中书舍人徐峤赍玺书迎之。庚寅，至东都，肩舆入宫，恩礼甚厚。……张果固请归恒山，制以为银青光禄大夫，号通玄先生，厚赐而遣之。后卒，好异者奏以为尸解；上由是颇信神仙。"胡注云："明皇改集仙为集贤殿，是其初心不信神仙也，至是则颇信矣，又至晚年则深信矣。"如果没有宗教的迷妄，稍有常识者都不会相信张果已活数千岁，并且尸解。《资治通鉴》卷二一五天宝元年：

> 甲寅，陈王府参军田同秀上言："见玄元皇帝于丹凤门之空中，告以'我藏灵符，在尹喜故宅。'"上遣使于故函谷关尹喜台旁求得之。……壬辰，群臣上表，以"函谷宝符，潜应年号；先天不违，请于尊号加天宝字"。从之……二月，辛卯，上享玄元皇帝于新庙。……改桃林县曰灵宝。田同秀除朝散大夫。时人皆疑宝符同秀所为。间一岁，清河人崔以清复言："见玄元皇帝于天津桥北，云藏符在武城紫微山。"敕使往掘，亦得之。东京留守王倕知其诈，按问，果首服。奏之。上亦不深罪，流之而已。

投机者皆能明白可以借老子和道教升官牟利。明知其奸，而玄宗宁信其有不信其无。在"时人皆疑宝符同秀所为"的大判断下，地方官吏仍在哄骗皇上，以厌玄宗之欲。《资治通鉴》卷二一五天宝二年："三月，壬子，追尊玄元皇帝父周上御大夫为先天太皇……江、淮南租庸等使韦坚引浐水抵苑东望春楼下为潭，以聚江、淮运船，役夫匠通漕渠，发人丘垄，自江、淮至京城，民间萧然愁怨，二年而成。丙寅，上幸望春楼观新潭。坚以新船数百艘，扁榜郡名，各陈郡中珍货于船背；陕尉崔成甫着锦半臂，缺胯绿衫而裼之，红袹首，居前船唱《得宝歌》，使美妇百人盛饰而和之，连樯数里；坚跪进诸郡轻货，仍上百牙盘食。上置宴，竟日而罢，观者山积。"所谓《得宝歌》，据胡注："先提民间唱俚歌曰：'得体纥那邪。'其后得宝符于桃林，成甫乃更《纥体歌》为《得宝弘农野》，歌曰'得宝弘农野，弘农得宝邪？潭里舟船闹，扬州铜器多。三郎当殿坐，听唱《得宝歌》。'其俚又甚焉。"

时风如此，李白是以真道士，还是沉溺道教的方外隐士，甚或是假道士入京供奉翰林，当年会有人去追问吗？如以李白两入长安计，李白第一次煞费苦心想入朝，结果无功而返；天宝元年李白得玉真公主推荐能顺利入京待诏翰林：其遇与不遇，真可谓谋事在人，成事在天。

人们总是在回忆中叙述过去，通过回忆的叙述又往往是有目的地选择过去而造成回忆缺陷，伯恩海姆云："回忆录中每多注重于行为之动机，少叙述事实之处，亦有仅限于动机及感想之记述者。此外则回忆录之用意，在证明作者自身之政治活动或其所属党派之政治活动之合理者，亦屡见不鲜。即使无有此项用意参入于其间，但回忆录既由一己的经验出发，其闻见自有限，偏见处自不能免；且夸耀一己之长，忽于自己之短，此亦人之常情，即此一端，已足发生偏见矣。余如不完全或错误之记忆，亦可杂于其中，则尤为极常见之事。"[1]从方法论意义上说，本文的写作既是受伯恩海姆观点的启发，也是在印证伯恩海姆的观点。

---

[1] 转引自杜维运《史学方法论》，北京大学出版社 2006 年，112 页注②。

新时期30年古典文学基础研究

——学术思想和研究方法的思考

南开大学文学院　卢盛江

古典文学研究，有一部分工作从历史和文献的角度，着眼于古籍的版本、校勘、训诂、传注，考古资料的整理，资料的辑佚、钩沉，作家作品的考订，年谱及编年史的编纂等。相对于理论性的研究，可以把这部分工作称之为古典文学的基础研究。新时期30年我们的古典文学做了很多基础研究工作，出了很多成果。这一研究从学术方向上应该怎样看？30年古典文学基础研究的成果，应该怎么评价？在学术思想和研究方法上，有哪些新的特点和进展？古典文学基础研究今后应该怎么走，这是本文要讨论的问题。就我们的文体学研究来说，相关的基础研究工作怎么看，也是非常必要的。

一

从整体学术方向看，古典文学基础研究需要充分肯定和强调，轻视或忽视古典文学基础研究的看法是不可取的。

古典文学的基础研究是否有现实效用，需要具体分析。古典文学的一些基础研究确实没有直接的现实效用。但它却对学术研究有用。基础研究是开掘矿藏的工作。它并不直接考虑这矿藏是做什么的，是制造锄头，还是制造军舰，只要它开掘出来的矿藏可以作为基础之用，就应该肯定它的方向和价值。古典文学研究发展到现在，已成为一个系统工程。正如现代生产生活是一个各行各业相互依存的系统工程一样。理想的状态当然是既做基础研究，又做理论研究。理论研究的基础工作，也由每个研究者自己去做。严谨的有能力的研究者，往往是理论涉及到相关问题时，自己亲自动手做一番版本、校勘、训诂、传注工作，做一番资料的辑佚、钩沉，作家作品的考订，年谱及编年史的编纂等工作。有些理论研究，也确实需要自己动手。自己动手，更为可靠一些。但是，更多的情况，是利用已有的基础研究成果。即使自己动手，也要有所借鉴。专门的基础研究，只要它是严谨的，认真的，毕竟要更为深入一些，材料更为全面一些。不能期望每个制造锄头、军舰的自己去开挖铁矿，每一家生炉子做饭取暖的自己去开一家煤矿。学术研究应该有所侧重，一部分人侧重理论工作，一部分人侧重基础工作。事实上，很多的理论研究者，在使用古典文学基本史料的同时，都用着近30年古典文学基础研究的成果。研究唐代文学的时候，使用着《唐代诗人丛考》、《全唐诗补编》、《全唐文补编》、《唐才子传校笺》、《唐五代文学编年史》，研究宋代文学的时候，使用着新编的《全宋诗》和《全宋文》。研究古代小说时，使用着各种各样的叙录、辑释著作，研究古代作家时，使用着他们的年谱、事迹和作品考订的著作。整理校注的古代别集和总集，相

信是每一个认真的理论研究者必备的案头之物，他们的理论研究，不可能离开这些东西。这些别集总集，很多应该是近 30 年的成果。一边使用着这些成果，一边又说这些成果没有现实效用，这不是很奇怪吗？即使对于非研究者，同样需要古典文学基础研究的成果。社会上很多有文化修养的人，他们并不做学术的专门研究，但他们的案头上，书架上，往往也可以看到古代文学典籍。他们需要古代文学普及性的著作，也需要基础研究的专门著作。他们需要古代文学的原典，也需要对这些原典进行整理校注之后的著作。当他们需要提高自己的古典文学修养时，需要提高自己的精神修养时，尤其如此。当他们需要了解古代作家生活状况的时候，也需要考证作家的仕迹交游的年谱传记之类著作。真正追求精神修养文化修养的人们，清楚地知道，这类著作较之那些戏说类著作可靠得多。随着社会经济和文化的发展，有这种需求的人们应该是越来越多。古典文学基础研究的一些成果，实际成了现代社会人们所需要的一种文化产品。这就不仅有学术之用，也有直接的现实之用。古典文学基础研究的成果当然不能直接上百家讲坛，不能作为这一类文化产品直接为社会所用，侧重于从理论上研究古典文学的成果，又何尝不是如此呢？它也需要经过通俗化改造之后，才能转化为现代社会的这类文化产品。一些比较成功的有层次的讲坛类文化产品，实有别于说书类大众产品。之所以如此，就因为有层次的讲坛类产品，在其生动性的背后，是它的知识性和学术性。支撑它的是实实在在的学术内容，这实实在在的学术内容，就包括古典文学基础研究的成果。他们要讲清楚作家的生平事迹，讲清楚历史面貌，就不能不用这些成果，包括考据性成果。古典文学基础研究的成果，实际融入到了现代通俗文化之中，实际可以化为现代社会的文化产品。这应该是一个稍思可见日益显著的事实。既有学术之用，又有社会之用，能说这种基础研究没有效用吗？

评价古典文学基础研究的时候，怎样看待研究者与古代文学家的心灵的碰撞？这一问题也有一些复杂情况。心灵的碰撞，应该还有审美意蕴的发掘，当然是古典文学研究的重要内容。即使把这作为古典文学研究的基本内容，核心的内容，基本着眼点，核心着眼点，也不应该是全部内容，全部着眼点。为着心灵的碰撞，为着审美意蕴的开掘，需要有很多其他的工作。与心灵碰撞、审美体味并行的，或者说，随着这一工作而来的，还有其他很多有意义的工作。它需要文化氛围的清理，需要历史面貌的还原，需要规律性问题的探讨，需要文体学的研究。这些工作，并不直接是心灵的碰撞，审美的体味，但这些工作显然是必要的。理论性研究的这些工作之外，古典文学的基础研究也是必要的。它有助于文化氛围的清理，历史面貌的还原，规律性问题的探讨。文体学的很多研究，也离不开这些基础研究。仅就心灵的碰撞，审美的体味来说，大量的基础研究，它本身可能并不直接涉及心灵的碰撞，审美的体，但却是这样的研究所离不了的。当着作家作品乃至文字的真伪正误没有弄清楚，一个作家混同于另一个作家，一篇作品混同于另一篇作品，因某处文字之误而引起文意的不同甚至相反的理解的时候，就是说，你没有弄清是谁的心灵，谁的审美意蕴的时候，怎么和它们碰撞？怎么进行体味？当着《二十四诗品》的真伪年代没有弄清之前，你要研究它，怎么可能绕开对这一问题的考订？你想和唐人唐诗心灵碰撞，想开掘唐人唐诗的审美意蕴，引用的却

可能是宋诗宋文。就文体学研究来说，你研究的是某一种文体，研究这一文体的源流是在某一时代，但事实上它却可能是另一时代的时候。在这样的时候，怎么可能离开考据等基础性的工作？没有历史事实的清理，包括考据等工作，怎么可能和古人心灵碰撞？实际上，古典文学的基础研究本身也并非完全与心灵的碰撞和审美意蕴的发掘。一方面，古典文学的基础研究需要以心灵的碰撞和审美的体味为基础，为着更好地研究考据等基础性的问题，研究者需要把握古人的心灵，把握作家作品的审美意蕴（这一点，我们下一节要专门作分析）。另一方面，一些深入的考据性的基础研究，同时也是在与古人心灵碰撞，也是在进行审美的体味。它是以一种特殊的方式，一个特殊的角度，与古人心灵碰撞，体味审美意蕴。先辈大师们的这类工作可以感受到这一点。读王国维的《殷卜辞中所见先公先王考》，难道不可以感受到这位大师对殷代宏伟历史的整体而生动的把握，其中包括和殷人那历史那心灵的碰撞吗？他的甲骨文研究，解开了殷商古史的秘密，他解开了殷商古史秘密，打开了和殷商人心灵沟通碰撞的道路，而他可以说是解开古史秘密之后与殷商人心灵沟通碰撞的第一人。读陈寅恪的《元白诗笺证稿》、胡适的《红楼梦考证》、闻一多的《伏羲考》、浦江清的《八仙考》，不同样有这种感受吗？他们是在作考据，同时也在和古人心灵碰撞沟通。或者可以说，正是因为这种心灵的碰撞和沟通，使他们更能够深入到问题最实质的层面，解决最需要解决的根本问题。相信今天我们每一个亲自做过考据等基础性工作的人都会有类似的感受。比如作家生平的考订，某一文学史实的考订，某一作品的辑佚，这一考据工作的过程，同时也是与古人心灵沟通碰撞的过程。当你考辨了一篇作品的真伪，或发现某一作家新的仕历事迹，得出新的结论，你会感到需要重新审视这一作家这一作品，需要在新的结论基础上重新了解古人及其文学面貌，重新和古人心灵沟通。而你要真正做好这种考辨工作，也需要深入历史，包括深入到古人的心灵。考据等基础性工作，实际是与古人心灵沟通的另一种方式，是另一种层面上的心灵沟通。不能认为这类工作不能与古人心灵沟通，不能因此忽视甚至否认古典文学的基础研究。

古典文学基础研究，有些可能是历史细微末节的考证。这是否有意义？也应该有所认识。有些考证，可能确实一下子很难发现它的意义，但很多考证，看似琐细，却通向大的带根本性的一些学术问题。比如，有学者（陈尚君）考杜诗的早期流传，所涉几乎都是在一些人看来非常细微末节的问题，北宋之前有哪些杜诗别集，这些别集收杜诗多少，别集之外，又有哪些杜诗手稿，又有哪些碑刻、选本和其他著作谈及引及杜诗，但正是这些细致的考证，把杜诗的早期流传的面貌勾勒出来的，仅就杜诗学的研究来说，它就非常有意义，它填了杜诗早期流传向来面貌不清的空白。而杜诗的早期流传，又可从一个角度看出中晚唐对杜诗的态度，从这一态度，实又可从一个侧面更为全面地把握中晚唐文学思想的面貌。比如，有学者（小西甚一）考证《文镜秘府论》西卷《文二十八种病》几段文字开头出现的“凡”字，就是注意到这样极为细微一个“凡”字，再加上其他证据，这位学者考证出了《文镜秘府论》所涉一个重要内容“十病”的原典出处，而弄清这“十病”的原典出处，对于更为准确地把握齐梁至初唐声病说的发展脉络和面貌，又有着非常重要的意义。象这样细微之考通向重大

学术问题的例子有很多。前面提到的王国维由甲骨卜辞而考殷商古史，闻一多考伏羲、浦江清考八仙考，胡适考红楼梦，还有陈寅恪考韦庄《秦妇吟》，顾颉刚考孟姜女故事，都是这方面的典范。古代文学古代历史的很多问题，都是通过这样一些细致深入的考证而得以解决。没有这样细致的考证，我们可能还会以为《列子》是周代作品，可能不知道清人编《全唐诗》之外，还有几千首唐诗，可能不知道上古音系的面貌。一些比较细微的考证，虽然还未能马上发现它能解决什么大的学术问题，但是只要认真关注，充分利用基础研究的成果，很可能就能从中发现、提出新的问题。可惜的是，我们常常是一上来就做理论研究，自己不做基础研究，也不关注别人这方面的研究成果，更不善于利用基础研究的成果。这样的路子，当然不会发现一些细微考证成果的意义。这里的问题不是出在细微考证，而在我们的理论研究。一些细微考证，可能一时确实是为考证而考证，考证者并没有想到它可以解决怎样的理论问题，它可能一时只是解决考证本身的问题。这也应该理解。一个题目的考证，本身是一个系统。比如，《全唐诗》人名的考证，作者可能不会事先考虑，哪一个人名是后来研究者会加以研究的，哪一个人名是不会研究的。他要考证，就要在他题目所涉的范畴全面系统考证。比如，全唐五代人物传记资料综合索引，其中所涉人物，可能有些是多少年也不会有人去研究它。但既作为一个索引，它就应该把全唐五代所有的人物都收进去，不可能后来研究者会研究谁，就把谁收进去，不研究谁，就不收进去。如果舍弃了这些看似细微末节的地方，作为一个索引就会残缺不全，它也就失去了作为基础的系统研究的意义。

二

30 年古典文学基础研究可能存在这样那样的问题，但总体上说，方向是正确的，成绩是辉煌的，从学术思想和研究方法上看，有一些值得注意的特点。

基础研究取得了很多重要成果。大量的作家考证，考其行年履历，仕宦交游，用年谱的方式，也用丛考的方式。大量的作品考证，考其真伪，考其系年，考小说之人物来源，故事演变，考小说之作者。大量的目录版本研究，考文集之版本、卷数、成书、传刻、著录、收藏、存佚。大量的文献辑佚，从《全唐诗》《全唐文》的补编，到《全宋词》补辑，各种文人佚事的汇编。历代史料学著作的撰写。大量基础研究的工具书，各种资料的综合索引和汇编，总目提要，小说总目、别集总目。大量的古籍的校勘笺注，大型的断代作品的总汇，从《全宋诗》《全宋文》到《全元文》《全明诗》《全元戏曲》。还有出土文物、实物研究的成果。基础研究资料所及范围，传统的资料来源诗文别集总集、正史等自不必说，还涉及方志、家族文献，墓志碑志、佛典，还有出土文物。

这些基础研究成果，有很多重要的发现，提出和解决了很多重要的学术问题。从放马滩秦简考出远古志怪故事，将志怪小说的起源时代向前推移了约 500 年。尹湾汉简俗赋《神乌赋》的发现和考证，为赋起源于民间说提供了直接的证据，加上敦煌汉简韩朋故事的发现，把敦煌俗文学的渊源推前了五六百年。上博藏战国楚竹书《孔子诗论》的发现和考证，极大

的丰富了人们对先秦诗论面貌的认识。利用墓志，使我们对许多作家的生平事迹，对当时的社会历史状况有了更为具体精确的了解，比如王之涣的生平，高适的世系，杜甫在天宝间的行止，李白与玄宗妹玄真公主的关系，等等。大量丛考、年谱对作家生平事迹的订正，校勘笺注对作品异文的订正，对一些未详出处的原典的考订。有的直接解决了学术的问题，有的则为今后解决一些学术问题提供了基本的史料。

从学术发展看，基础研究的成就并不仅限于直接的成果，它还体现在学术思想和研究方法上。在学术思想和研究方法上，新时期30年古典文学基础研究较之前人，较之以朴学著称的清人，有很大的进展。这一点恐怕更为值得关注。

新时期30年古典文学基础研究，有更为宏通的格局和视野。和清人“宋齐多荒主”“古人不以甲子名岁”之类就事论事，一事一考，虽细密而不少近于琐碎的史料简单归纳排比已大不一样，思路更为博通，格局更为宏阔。一个重要表现，就善于把史料考辨性工作和历史文化的整体研究结合起来。傅璇琮先生当然是这方面杰出的典范。如罗宗强先生所说，傅璇琮先生的《唐代诗人丛考》通过诗人事迹的清理，而展示诗人诗坛风貌，考其生活之播迁而往往察其诗风，考其交游，而往往触及诗人群落，从个案考辨而通向整体研究。傅璇琮先生的《李德裕年谱》，把谱主的事迹完全织入到围绕牛李党争而展开的历史画面里，贯穿着对历史的整体的审视。这是一种文学的社会历史学的研究。这种史料考辨工作是精深的，也是博通的。这些年的一些年谱、年表等考辨性著作，都可看到这一特点。周勋初的《高适年谱》，卞孝萱的《元稹年谱》、《刘禹锡丛考》等，都是例子。

考辨而走向宏通，一些基础研究也就更带有系统性，有一种统摄全局的眼光。傅璇琮先生关于唐代史料的考辨，就着眼于系统和全局。他的《唐代诗人丛考》，考证32位诗人的生平事迹，他的《唐五代人物传记资料综合索引》，他主编的《唐五代文学编年史》，他对唐翰林学士的研究，都看出他对唐代文学史料的清理考辨有一个宏大的格局系统。他是要全面系统的清理唐代的文学史料。傅璇琮先生对整个中国古典文学的史料研究都有一个设想。我们应该把这看作是学术思想的一个发展，从格局思路来说，是远远超越于清代朴学的。陈尚君的研究也能看到这一特点。陈尚君文献资料考证工作的杰出成就，是学界有目共睹的。之所以有这样的成就，除了他的才学和勤奋都过人之外，我以为还在于他对这一学科有整体的把握和考察，有综合的科学思维方式，有统摄全局的眼光。为做《全唐诗补编》《全唐文补编》，对宋元以来总集、金石、方志、谱牒、以及敦煌方面、佛道二藏、域外汉籍，作了巨细无遗的搜辑。这工作除了竭泽而渔的科学态度和勤奋之外，还看出一种系统性的着眼全局的研究思路。他补正《唐才子传校笺》，补正《登科记考》，辑考唐人著述，辑考五代史料，都体现这一研究思路。现在他又沿着这一思路，做先秦汉魏晋南北朝文集的考辨工作。30年中还有一些学者，比如郁贤皓对唐刺史的考证，郁贤皓、胡可先对唐九卿的考证，陶敏对《全唐诗》人名的考证，刘跃进对魏晋南北朝和先秦两汉史料的考辨，祝尚书对宋人别集的叙录，蒋寅对清人诗学史料的清理考辨，事实上也体现了这一特点。我觉得，这是新时期30年古典文学基础研究学术思想上的一个特点。

把基础性研究和理论性研究结合起来，是又一特点。不少学者在做古籍校注整理的同时，即做古籍的理论性研究和其他考证性研究。《文心雕龙》研究可以清楚看到这一特点。詹锳、牟世金、石家宜、杨明等先生，都是既做《文心雕龙》校勘注释甚至刘勰的年谱，做资料考辨和整理，又做专门的《文心雕龙》的理论性研究著作。不仅《文心雕龙》，其他文集的整理研究，比如，袁行霈之治陶渊明，刘学锴、余恕诚之治李商隐，吴在庆之治杜牧，曹旭之治钟嵘《诗品》，都是这样做的。校注考释和理论性研究二者并行，做成姐妹篇。其他基础性研究，也很多也是考辨和理论做并行研究。蒋寅的《大历诗人研究》，分上下编，上编论大历诗人的创作，论其诗歌风貌和艺术特点，下编则全是作家生平事迹及作品的考证，考其仕迹交游，考作品之真伪流传。戴伟华做唐代使府与文学的研究，侧重理论研究，而先考唐代使府制度等，他又另做《唐方镇文职僚佐考》。吴在庆考唐五代文史，考张祜、方干、李洞、韦庄、罗隐等的生平事迹中，作品系年，又同时做唐代文学的理论研究。还有一些研究者，则是理论性研究的同时，编制作家年谱，或一时代的文学年表。这类年谱年表，是和谱主的理论研究并行的。这似是新时期30年很多古典文学研究者共有的特点。基础研究和理论研究并行，因吸收基础研究的成果而使理论研究立于更为坚实可靠的史料考辨基础之上，又使史料考辨更为宏通的视野和格局，甚至发现和解决一些新的史料考辨性问题。从学术思想和研究方法看，这一现象是很可注意的，其中应该有值得认真总结的一些东西。

从学术思想和研究方法考虑，新时期30年古典文学研究，还有一些特点值得提出。我们把走出书房，四处寻访调查称之为野外考察或称野外调查。古时司马迁为写《史记》而遍行大半个中国，是人们所熟知的。时至现代，为考察版本而跑遍各图书馆博物馆，对做古籍版本校勘的研究者来说，也是常事。还有一些学者注重其他野外考察。比如曹旭，为研究《诗品》，除遍游各地访求各种版本之外，还到钟嵘故里颖川长社考察，发现《钟氏家谱》。为查陈延杰、陈鸿询，在南京市公安局遍查人口卷宗和各地派出所。他称之为“公安局研究法”。杨镰为弄清《坎曼尔诗笺》的真伪，多次远赴乌鲁木齐，调查出土文物的发现过程，复核实物材料，并向当事人作当面调查。王小盾研究民俗宗教音乐艺术，同样也用实地调查的方法，从潮汕到四川。这不仅体现了一种执着的学术精神，从学术思想和研究方法来看，也是值得注意的。实际上，这是取地下之实物与纸上之遗文互相释证的二重证据法之外，加上一重野外实地考察之印证。古典文学基础研究的著述形式也更多样化了。传统的著述和表现形式之外，还有多种表现形式。比如，傅璇琮主编《唐才子传校笺》，以校笺的形式，将近年关于唐代诗人生平考辨的众多成果汇集到一起。比如，各种文学编年史，从先秦两汉到南北朝，到唐五代，一直到明清。似仿编年体史书，又似综合各作家年谱，而又自具特点。它是对群体作家作品的逐年考订，是作家群体面貌逐年横向的展示，又是年复一年文学发展不断流程的描述，是纵向与横向的结合。比如，各种专题考。不是清人那样零散的札记式的考证，而是围绕一个专题，系统考证，考九卿，考唐刺史，考《全唐诗》人名。专题考，往往如深挖井，在一个点上做得更深更细更全面。从研究方法上，这或者也有值得注意值得总结的东西。

三

古典文学基础研究，也存在一些问题。

已有的研究成果未能得到很好的利用。这是就整个古典文学研究而言。古典文学基础研究，从作家生平考证，到作品辑佚辨伪，到文集校勘注释，已有很多重要成果。这些成果有的得到了利用，从而使理论性研究有很多新的进展。但是还有大量成果未得到利用。未能根据新考订的作家仕历事迹描述作家生平思想状况，未能根据新辑佚的作品分析作家的创作面貌。已有新整理的本文更为可靠，注释更为准确，材料更为详尽的文集，却仍习惯用原来有很多错误的老本子，用老本子的不可靠的本文，不准确的注释和材料。有些作品和文论的原典已有新的有可靠根据的考证，但是，当人们描述这一时段文学和文论状况时，却并不把这新的考证的成果纳入视野。有的是对新的考辨成果持慎重态度，有的则不是慎重，而是随意，在基本问题的诸家之说中，往往用熟知的旧说，尽管旧说不如新说可靠。有的则甚至是无视基础研究新成果的存在。只顾理论的前行，而看不到基础研究也同时在前行。这些情况各有不同，但不能利用基础研究新的成果则是一样的。无视新成果的存在，随意用旧的有误之说，自然不对。过于慎重而不采用新的成果，也未必妥当。作为学术研究，应该看到学术的进展，既要看到理论的进展，也要看到基础研究的进展。要对理论和基础研究两方面提出的新问题作出自己的回答。不用，要有不用的理由，当然，用也要有用的理由。要有自己的学术判断。这才是真正的慎重的态度。

现有的基础研究不是太多了，而是不太多。我们的古代文化宝藏不是开掘得差不多了，而是还需要努力去开掘。我们需要不断发现新材料。我们这样一个历史悠久，文化积淀丰厚的民族，恐怕什么时候也不能说材料开掘已尽。百年前清人朴学已有很大成绩，有的题目以为穷尽式地清理了古人的史料。但近百年却不断有新材料出现，敦煌史料和其他出土文物便给我们贡献了新的丰厚的宝藏。

虽有很大成绩，但还不够。穷尽式的网罗式的基础研究还不多。我们有了唐代文献的穷尽式的网罗清理，但其他时代特别是唐代以后的还没有。已有的穷尽式的网罗整理，其材料可能也还需要进一步更为精确细致的考证。一些研究还没有必要的野外考察。我们还习惯坐在书斋里做基础研究。

就具体的基础研究来说，也有很多问题需要注意。陈尚君先生有很多很好的意见。比如断代文学全集的编纂，陈尚君先生提出，要搜辑全备，注明出处，讲求用书及版本，录文准确，备录异文，甄别真伪互见之作，限定收录范围，注意作者小传的撰定和作品的考按辨析，编次要有序等。比如他又提出，辑考文献，要处理好求全和求真的关系。比如，有的先生提出，要集体合作，统筹安排，改变传统的操作方式，引入现代化的研究手段，等等。这些都是基础研究需要注意的。

这里主要想说的，我们需要研究型的资料工作，基础工作。前面说过，一些基础研究有

更为宏通的格局和视野，善于把史料考辨性工作和历史文化的整体研究结合起来，善于把基础性研究和理论性研究结合起来。新时期30年古典文学基础研究的所得在此，但一些成果的所失也在此。就古籍的校注整理来说，一方面，依靠注释整理，弄清文字意义，才能准确地把握作品的美学或理论意蕴，但是也有另一种情况，只有准确把握作品美学或理论意蕴，把握作家的心境和思想理论体系，才能更为准确地校勘文字，注释词语。理想的准确可靠的校释整理，既需要校勘学、训诂学等基本训练，需要相关的丰富的历史文化知识，也需要对作家文学思想理论思想的全面深入的把握，需要多年的积累和严谨细致的工作。有些古籍整理则不是这样。一种情况是，出版社临时组题，所组之人往往缺乏积累，既乏专业训练的积累，又对所要整理的古籍缺乏应有的理论研究的积累，临时接手，仓促上阵，又匆忙结稿，加上掉以轻心，缺乏严谨的态度。这样出来东西往往不可靠。我们也看到过另一种情形，整理者注释者的古籍整理方面的专业修养是没有问题，但是对所要整理的古籍缺乏应有的理论研究，这样的基础整理也存在不少问题。就我最近所做的《文镜秘府论》的来说，关于此书的整理，以前国内也有，以往校注整理者的国学修养是没有问题的，但是，校注整理者对《文镜秘府论》本身的各种问题包括理论问题缺少研究。因此校注整理存在不少问题。原文有重要遗漏。卷次有误。很多原典出处未注，特别是东卷《二十九种对》的前十一种，西卷《文二十八种病》的一些内容，基本未注原典出处。这是一部诗文论著作，理应详注其诗文理论概念，我们所看到的却不是这样，多注一般辞语，而少注甚至不注诗文理论概念。如八体、十病、六犯、三疾、菁华体、返酬阶、援寡阶、赞毁阶、和诗阶等，均未作解释。之所以未加注释，就因为注释者没有研究这些问题。这不是一种研究型的整理，这样的整理注释，显然是不能令人满意的。一些年谱年表的制作也是这样。我们有一些很好的年谱年表以及编年史，但也有一些存在不少问题。既没有对传主进行过必要的独立研究，他的生平思想特点，发展脉络，又缺乏历史文化的宏观视野，缺乏对当时历史文化背景与传主思想联系的准确把握，只是抄录排比一些材料，以为年谱年表的制作不过如此而已。这样的年谱年表，往往脉络不清楚，传主生平事迹、思想和文学发展的脉络不清楚，历史文化发展的脉络也不清楚，传主思想发展和历史文化发展的联系也不清楚。往往是剪裁不当，详略不当，该有的没有，不该有的堆砌满篇，该详的不详，该略的不略。这样的工作没有多少研究性、学术性。考古资料的整理，资料的辑佚、钩沉，作家作品的考订，也同样需要把资料性工作和研究性工作结合起来，才能使我们的基础工作更有学术性，达到更高的学术层次。

卢盛江:（300071）天津南开大学文学院。

朱彊村与 20 世纪的吴梦窗评价问题

广州大学人文学院　曾大兴

摘　要：在 20 世纪词学史上，针对南宋词人吴梦窗的作品，曾经出现过两种截然不同的态度和评价。一种以朱彊村、况蕙风等人为代表，夸大他的所有优点，遮蔽他的所有缺点，极力标举乃至神化梦窗，导致“近世学梦窗者几半天下”的局面；一种则以王静安、胡适之等人为代表，认为“近年的词人多中梦窗之毒”，为纠正词坛上的雕琢、晦涩之失，又走向另一个极端，全盘否定梦窗，遮蔽他的所有优点，夸大他的所有缺点。几十年来，王、胡等人的矫枉过正一直受到批评，而朱、况等人的偏狭之举，则没有引起足够的反思。

关键词：朱彊村　吴梦窗　20 世纪　词学史

朱彊村（1857－1931），名祖谋，又名孝臧，字古微，号彊村，又号沤尹，浙江归安（今湖州）人。光绪九年（1883）进士，官至礼部右侍郎。辛亥革命以后，以满清遗老自居，往来于苏、沪间，以填词、校词终其后半生。朱彊村的创作，诗集有《彊村弃稿》1 卷，词集有《彊村语业》3 卷、《彊村词剩稿》2 卷、《彊村集外词》1 卷。所辑校的词集，有《云谣集杂曲子》1 卷、《梦窗词集》1 卷、《湖州词徵》24 卷、《国朝湖州词录》6 卷、《沧海遗音集》13 卷，《彊村丛书》260 卷。[①]

朱彊村是“晚清四大家”之一，也是王半塘（鹏运）之后近 30 年的词坛领袖。他在词籍校刻方面的成就为人们所敬重，他的词学主张则一直存在争议。

神化吴梦窗

吴梦窗（约 1200—约 1260），名文英，字君特，号梦窗，又号觉翁，庆元鄞县（今浙江宁波）人。据周密《浩然斋雅谈》讲，吴梦窗本姓翁，与翁元龙、翁逢龙是亲兄弟，后出继吴氏，故以吴为姓。此人一生未仕，以布衣出入侯门。南宋绍定间（1228—1233），游幕于苏州转运使署，为常平仓司门客。淳祐（1241—1252）间，往来于苏、杭，先后游于尹焕、吴潜、史宅之、贾似道之幕。景定元年（1260），居绍兴，寄食于荣王赵与芮府中。吴梦窗通音律，能自度曲，有《梦窗词》。

吴梦窗在南宋词坛可称名家，张炎、沈义父均有论列。后人提到吴梦窗，往往要提到张

[①]朱氏去世后，其弟子龙榆生将《彊村弃稿》1 卷、《彊村语业》3 卷、《彊村词剩稿》2 卷、《彊村集外词》1 卷、《云谣集杂曲子》1 卷、《梦窗词集》1 卷、《沧海遗音集》13 卷、《词　》1 卷及附录 1 卷（含《归安埭溪朱氏世系》、《朱公行状》、《朱公墓志铭》、《彊村校词图题咏》等）编为《彊村遗书》，合计 24 卷。

炎《词源》的“七宝楼台”之说，其实张炎此书对吴梦窗的评价，并不限于这一条。例如他还说过吴梦窗和秦少游、高竹屋、姜白石、史邦卿一样，“俱能特立清新之意，删削靡曼之词，自成一家，各名于世”；还说过吴梦窗和贺方回一样，“皆善于炼字面，多于温庭筠、李长吉诗中来”。但是为什么“七宝楼台”之说的影响这么大？可能是这几句话确实击中了吴梦窗的要害，而且非常生动和形象：

> 词要清空，不要质实。清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片断。此清空质实之说。[①]

总的来讲，张炎对吴梦窗有褒有贬，其评价还是比较客观的。沈义父指出：“梦窗深得清真之妙。其失在用事下语太晦处，人不可解。”[②]也是有褒有贬，并无偏执之论。所以《四库提要》称沈、张二人评吴梦窗，“所短所长，评品皆为平允”。[③]

真正拔高吴梦窗的第一人要数尹焕。他说：“求词于吾宋者，前有清真，后有梦窗，此非焕之言，四海之公言也。”[④]沈义父只是说“梦窗深得清真之妙”，尹焕则把梦窗和清真相提并论，等量齐观，这就不大实事求是。尹焕还说这不是他个人的意见，而是“四海之公言”，其实在他那个时代，也只有他一个人说过这种过头话。尹焕是梦窗之兄翁逢龙嘉定十年（1217）同榜进士，梦窗集中赠尹焕词多达 11 首。夏承焘先生指出：“尹焕所云，交游阿好之辞。”[⑤]朋友之间互相吹捧，这是常见的陋习，不可当作真正的文学批评来看。

元、明两代，吴梦窗湮没无闻。清中叶，常州派的开山之祖张惠言编《词选》，于梦窗词一首不录，虽有失公正，但也说明，直到这个时候，人们并不看好吴梦窗。吴梦窗在清代的受追捧，始于周济。周济为吴梦窗讲了许多好话，在《宋四家词选目录序论》里，更把周清真、辛稼轩、吴梦窗和王碧山并称为“领袖一代”的四大家，但是，他的评价仍是有分寸的，不讳言吴梦窗的“生涩”，不讳言他的“过嗜饾饤”。[⑥]

真正奉吴梦窗为圭臬，把他抬高到无以复加的地步，甚至不惜把他神化的人，是晚清时的王半塘、朱彊村等人。王半塘讲：“梦窗以空灵奇幻之笔，运沉博绝丽之才，几如韩文杜诗，无一字无来历”。[⑦]在他看来，梦窗词已经不是清真词可以比拟的了，它差不多取得了和杜诗、韩文同等尊贵的地位。他这种不理性的言论，对朱彊村等人的影响是很大的，也可以说是神化吴梦窗的开始。

朱彊村标举乃至神化吴梦窗，有一个长期的过程，更有一连串的动作。

一是在词籍整理方面。他是词学史上在《梦窗词》上用力最多的人，一生四校《梦窗词》，又作《梦窗词集小笺》一种，前后历时 20 多年，可以说是呕心沥血。词史上那么多的词人，

[①]张炎.词源[A].唐圭璋.词话丛编（1）[C].北京：中华书局，1986. P259
[②]沈义父.乐府指迷[A]. 唐圭璋.词话丛编（1）[C]. P278
[③]纪昀等.钦定四库全书总目[M].北京：中华书局，1997 P2797
[④]黄升.中兴以来绝妙词选[A].唐圭璋等.唐宋人选唐宋词（下）[C].上海：上海古籍出版社，2004.P835—836
[⑤]夏承焘.唐宋词人年谱[A].夏承焘集（1）[C].杭州：浙江古籍出版社，浙江教育出版社，1997.P455
[⑥]周济.宋四家词选目录序论[A].唐圭璋.词话丛编（2）[C].P1644
[⑦]王鹏运.梦窗甲乙丙丁稿跋[A].吴文英.梦窗甲乙丙丁稿[M].四印斋所刻词本.

没见他对别的任何词人下过这么多的功夫。他的弟子龙榆生说："梦窗沉埋六七百年，自止庵（周济）表而出之，始为世重。既经半塘之校勘，先生复萃精力于此，再三覆校，勒为定本，由是梦窗一集，几为词家之玉律金科，一若非浸淫其中，不足与于倚声之列焉。"[①]

二是在创作方面。朱彊村的词，就是以学吴梦窗而得名的。王半塘讲："自世之人知学梦窗，知尊梦窗，皆所谓但学兰亭面者。六百年来真得髓者，非公更有谁耶？"[②]朱彊村的词学梦窗，这是人所共知的事，值得注意的是，他的诗也学梦窗，著名诗人陈衍甚至在《石遗室诗话》中称他为"诗中之梦窗"。词学梦窗还可以理解，毕竟梦窗是个词人；诗学梦窗就有些费解了，难道梦窗还有诗作流传到后世，供他观摩和借鉴吗？只能说这个人有"梦窗癖"。

三是在评论方面。朱彊村一生以填词和校词见长，鲜有关于词的评论。我们现在所能见到的、由他的弟子龙榆生辑录的《彊村老人评词三则》，区区三条词话，就有两条与梦窗词有关。例如：他说梦窗的《瑞鹤仙》（晴丝牵绪乱）下半阕"力破余地"，说他的《宴清都》（连理海棠）"障艳"二句"濡染大笔何淋漓"。如果说，这些片言只语还只是就梦窗的某些具体作品所做的评点，那么在他为《梦窗甲乙丙丁稿》所写的序言和跋语里，他的有关言论就是对梦窗词所做的总体性评价：

> 梦窗词品在有宋一代，颉颃清真。近世柏山刘氏独论其晚节，标为高洁。[③]
>
> 君特以隽上之才，举博丽之典，审音拈韵，习谙古谐，故其为词也，沉邃缜密，脉络井井，缒幽抉潜，开径自学，学者非造次所能陈其意趣。[④]

就他对梦窗词的艺术特点的把握来看，似乎比王半塘要理性一点；但是说到梦窗的"词品"，他就很有些不理性，很有些不实事求是。吴梦窗的"词品"虽不能说低下，虽不能如王国维所云"归于乡愿而已"，但是无论如何也高尚不到哪里去，在这一点上，他是不能"颉颃清真"的。说到他的"晚节"，例如他和贾似道的关系，更是明摆着的事实。《四库提要》说他"晚节颓唐"，那是一点都不过分的。关于这一点，夏承焘先生在《吴梦窗系年》里考证得很清楚，毋需赘言。值得注意的是，朱彊村自己对夏承焘的考证是很满意的，称"梦窗系八百年未发之疑，自我兄而昭晰"，又称其于"梦窗生卒考订，凿凿可信"。[⑤]既然承认夏氏的考证是可信的，那么所谓"晚节""高洁"之说就不攻自破了。但是朱氏并没有纠正这个说法。事实上，每个作家都有自己的局限性，只要不把他神化，某些道德上的缺失原是可以谅解的，吴梦窗和贾似道的关系也不是什么了不得的一件事。但是，如果存心要把他神化，那么他和贾似道的这一层关系，就无论如何也绕不过去了。朱彊村当然深知这一点。但他是个很精明的人，他知道，如果由自己来讲吴梦窗的"晚节"之"高洁"，显然缺乏证据，不能服人，他就说是"柏山刘氏"（刘毓崧）讲的。后来夏承焘的考证出来了，证明吴梦窗的

[①]龙榆生.晚近词风之转变[A].龙榆生词学论文集[C].上海：上海古籍出版社，1997.P381
[②]王鹏运.彊村词原序[A].严迪昌.近现代词纪事会评[C].合肥：黄山书社，1995.P323

[③]朱祖谋.梦窗甲乙丙丁稿序[A].吴文英.梦窗甲乙丙丁稿[M].四印斋所刻词本.
[④]朱祖谋.梦窗词集跋[A].吴文英.梦窗词集[M].彊村遗书本.
[⑤]朱祖谋.彊村老人与夏承焘书[A].唐圭璋.词话丛编（5）[C].P4382

“晚节”并不“高洁”，他也不可能出来纠正。万一有人质疑，去问“柏山刘氏”好了。

四是在扶持同仁方面。20 世纪前期研究吴梦窗的著名词家，从陈洵、杨铁夫，到夏承焘和刘永济，无一不得到朱彊村的扶持和奖掖。他把陈洵（述叔）捧得那样高，称“新会陈述叔、临桂况夔笙，并世两雄，无与抗手也”。[①]又掏钱给他刻印《海绡词》，推荐他去中山大学任教，把他从一个贫而不能自给的私塾先生变成一个月薪 450 元大洋的名牌大学教授，原因就在于“公学梦窗，可称得髓”。[②]早前王半塘说朱彊村“学梦窗”而能“得髓”，后来朱彊村又说陈洵“学梦窗”而能“得髓”，两人都是“梦窗再世”，朱彊村能不大力扶持和抬举他吗？这就向词坛释放出一个再明确不过的信息，即只要你“学梦窗”，学到“得髓”，你就是一个最杰出的词人，你就可以出人头地，就可以得到你平时连想都不敢想的荣誉和地位。陈洵对这一点可以说是心领神会，所以在《海绡词》印行之后，在朱彊村的授意之下，他接着又写了《海绡说词》。在这部词话著作里，他显得更为偏狭，他认为周济把吴梦窗与周清真、辛稼轩、王碧山三人并列还不够，吴的地位还不够突出，所以他要“立周、吴为师，退辛、王为友”。[③]说到吴梦窗的人品，他居然完全不顾事实，称“清真不肯附和祥瑞，梦窗不肯攀援藩邸，襟度既同，自然玄契”。[④]朱彊村当年尚且不敢明说的话，他就这样毫无顾忌地说出来了。在关于吴梦窗的造神运动中，他是起了推波助澜的作用的。

五是在选词方面。朱彊村似乎觉得，仅仅在词学圈子里神化吴梦窗还不够，他还要把这个造神运动推向更广的范围，要让所有的读者都来崇拜吴梦窗。他的办法之一就是“操选政”，利用选家的权力来影响读者的审美认知和价值判断。于是在他的殚精竭虑之作——《宋词三百首》这本书里，我们看到了一幅宋代词人的地位升降图。兹以唐圭璋笺注本为据，将选词在 6 首以上，排序在 11 位以上的 15 名词人列表如下：

《宋词三百首》前 15 位入选词人简表

姓名	选词数	排位	姓名	选词数	排位	姓名	选词数	排位
吴文英	25	1	辛弃疾	12	6	史达祖	9	9
周邦彦	22	2	贺铸	11	7	秦观	7	10
姜夔	17	3	晏殊	10	8	张先	6	11
晏几道	15	4	苏轼	10	8	王沂孙	6	11
柳永	13	5	欧阳修	9	9	张炎	6	11

周济所谓的“周、辛、吴、王”四大家，在朱彊村这里被重新洗牌，吴上升到第一位，周则降到第二位，辛降到第六位，王更降到第十一位。选词的多少与词人排序的前后，一般都能反映选家的态度或取向。龙榆生在《选词标准论》一文里说：“选词之目的有四：一曰

[①]朱祖谋.望江南•杂题我朝诸名家词集后[A].朱祖谋.彊村语业（3）[M].彊村遗书本.
[②]朱祖谋.致陈述叔书札[A].刘斯瀚.海绡词笺注[M].上海：上海古籍出版社，2002.P499
[③]陈洵.海绡说词[A].唐圭璋.词话丛编（5）[C]. P4838
[④]陈洵.海绡说词[A].唐圭璋.词话丛编（5）[C]. P4841

便歌，二曰传人，三曰开宗，四曰尊体。”[①]朱彊村这个选本的目的在第三点，即开宗立派，把吴梦窗树为宗师。他的这个意图可以说是再明确不过了。首先，这个选本的出笼，经过朱彊村与况蕙风（周颐）的反复讨论。况氏在《原序》中称此书“抉择其至精，为来学周行之示也”，[②]可以说是一语道出了此选的真正用心。第二，把吴梦窗放在第一位，立他为宗师，代表了朱彊村的一贯主张。第三，这个选本的真正意图，被朱氏传人们心领神会，例如吴梅就在唐圭璋笺注本的序言里说：“彊村所尚在周、吴二家，故清真录 22 首，君特（吴文英）录 25 首，其意可思也。”[③]其实彊村所尚，准确地讲，应该是吴、周二家，吴排在第一位。在他看来，吴梦窗才是宋代最杰出的词人，其他所有的词人都不能比拟。

朱彊村标举吴梦窗，至《宋词三百首》的问世而达到极致；随着这本书的一版再版，吴梦窗终于被他们神化。

如果读者要问，一个人被神化之后，会是个什么样子？历史的经验告诉我们：这个人原本是一个正常的人，有优点，也有缺点。但是一旦被神化之后，他的优点就被无节制地放大，他的缺点就被千方百计地遮蔽了。我们且看被神化之后的吴梦窗是个什么样子：

吴梅《词学通论》云：

梦窗词，以绵丽为尚，运意深远，用笔幽邃，炼字炼句，迥不犹人。貌观之，雕缋满眼，而实有灵气行乎其间。细心吟绎，觉味美于方回，引人入胜。既不病其晦涩，亦不见其堆垛……犹之玉溪生之诗，藻采组织，而神韵流转，旨趣永长，未可妄讥其獭祭也。昔人评骘，多有未当……至沈伯时谓其太晦，其实梦窗才情超逸，何尝沉晦？梦窗长处，正在超逸之中见沉郁之思，乌得转以沉郁为晦耶？若叔夏七宝楼台之喻，亦所未解。窃谓东坡《水调歌头》，介甫《桂枝香》有此弊病。至梦窗词，合观通篇，多闻警策，即分摘数语，亦自入妙，何尝不成片断耶？[④]

陈匪石《旧时月色斋词谭》云：

细读梦窗各词，虽不着一虚字，而潜气内转，荡气回肠，均在无虚字句中，亦绚烂，亦奥折，绝无堆垛饾饤之弊。后人腹笥太空，读之不能了解，辄袭取乐笑翁语，亦为质实而不疏快，亦不谬乎？[⑤]

张尔田《〈梦窗词集〉跋》云：

梦窗词殿天水一朝，分镳清真，碎璧零玑，触之皆宝。虽埋藩溷，其精神行天壤，固自不敝。[⑥]

杨铁夫《〈梦窗词选笺释〉序》云：

梦窗诸词无不脉络贯通，前后照应，法密而意串，语卓而律精。而玉田“七宝楼台”

[①]龙榆生.选词标准论[A].龙榆生词学论集[C].P59
[②]况周颐.宋词三百首原序[A]. 上彊村民编、唐圭璋笺注.宋词三百首[C].上海：上海古籍出版社，1979.P1
[③]吴梅.宋词三百首笺序.上彊村民编、唐圭璋笺注.宋词三百首[C]. P3
[④]吴梅.词学通论[M].上海：复旦大学出版社，2005. P71—72
[⑤]陈匪石.旧时月色斋词谭[A].陈匪石.宋词举（外三种）[C].南京：江苏古籍出版社，2002. P215
[⑥]张尔田.梦窗词集跋[A].吴文英.梦窗词集[M].彊村遗书本.

之说，真矮人观剧矣。[①]

唐圭璋《论梦窗词》云：

> 梦窗词之美，不一而足，难以悉举。其描摹景物，抒写情思之妙处，即于字里行间，俱可显然察之也。有凝炼处，有细微处，有曲折处，有深刻处，有灵动处。[②]

这样的评语还有许多，不再罗列了。总之，一切的优点都被放大，一切的缺点都被遮蔽了。而且不能容忍别人批评吴梦窗，谁要是批评吴梦窗，谁就是"腹笥太空"，就是"矮人观剧"，就是没有学问的人，就是不懂词的人。甚至连张炎也不懂词，沈义父也不懂词。这就是造神运动的一般特点。

神化吴梦窗的原因

王半塘、朱彊村等人何以要如此这般不遗余力地标举乃至神化吴梦窗？吴世昌先生曾经有过一个解释。他说：

> 清末民初某些词人标举梦窗，其目的一是在于借梦窗以抒遗老之情，二是在于借梦窗以掩饰其艳冶生活，三是在于借梦窗以掩盖自己的浅薄无知。[③]

实事求是地讲，这个解释似乎还缺乏足够的说服力。第一，吴梦窗并不是南宋的遗老，据夏承焘先生考证，吴梦窗大约卒于宋理宗景定元年（1260），这个时候离南宋的灭亡尚有 19 年。梦窗词中的历史沧桑之感是有的，遗老心态则未必有。第二，旧时的词人有几个没有"艳冶生活"？为什么一定要借梦窗来"掩饰"？第三，王半塘、朱彊村等人，都是有国学根底的人，晚清的时候还同情过变法，虽然于新学知之甚少，但也不能说是"浅薄无知"。

王、朱等人标举和神化吴梦窗，应该还有别的原因。1899 年，朱彊村应王半塘之约，为他们共同校勘的《梦窗甲乙丙丁稿》写过一个序，序云：

> 梦窗词品在有宋一代，颉颃清真。近世柏山刘氏独论其晚节，标为高洁。或疑给谏（半塘）亟刊其词，毋亦有微意耶？余知给谏，隐于词者也。乐笑翁（玉田）《题〈霜花腴〉卷后》云："独怜水楼赋笔，有斜阳、还怕登临。愁未了，听残莺、啼过柳阴。"古之伤心人别有怀抱，读梦窗词当如此低回矣。若夫海角逢春，天涯倦客。撩人尘土，久滞朝衣。击筑高阳，寻帘易水。昭王台畔，酒人渐稀。醒眼抄撮，回肠度曲。愁边易老，不似当年。况乃小雅道废，颂声寖微。五洲人物，喧阗上国。蜃楼海市，弹指空中。高台落日，俯瞰神州。画角吹愁，几时消尽。然则给谏日抱此编，俯仰身世，殆所谓人间秋士，学作是吟。字里神仙，遍在蚓迹。必非如乾嘉诸老，校雠经典，鼓吹盛时，六籍明矣。[④]

据张尔田讲，这个序是由曹元忠代拟的，[⑤]但其观点却是朱彊村的。归纳这段话的意思，

[①]杨铁夫.梦窗词选笺释序[A].杨铁夫.吴梦窗词笺释[M].广州：广东人民出版社，1992. P10—11
[②]唐圭璋.论梦窗词[A].词学论丛[C].上海：上海古籍出版社，1986.P983
[③]吴世昌.我的学词经历[A].吴世昌全集（4）[C].石家庄：河北教育出版社，2003.P5
[④]朱祖谋.梦窗甲乙丙丁稿序[A].吴文英.梦窗甲乙丙丁稿[M].四印斋所刻词本.
[⑤]张尔田.与龙榆生论彊村遗文书[A].词学季刊[J] .1933（创刊号）

大略有二。其一，梦窗词本身具有一种令“伤心人”“低回”不已的美感，而王半塘就是一个怀才不遇而又客居异乡的“伤心人”，他由梦窗联想到了自己的“身世”，他的校刻梦窗词，与“乾嘉诸老”的“校雠经典，鼓吹盛时”不一样；其二，梦窗词久遭湮没，无人问津，王半塘深感时不我待，故“日抱此编”，耗其心血于这部词集的整理校勘之中。

这个解释应该是可信的，但还不能从理论上说明他们何以要标举乃至神化吴梦窗的原因。王半塘也好，朱彊村也好，都是理论思维比较欠缺的人，他们标举乃至神化吴梦窗的原因，他们自己是说不清楚的，这要从他们的理论家况蕙风的著作里去寻找。况氏回忆说，当年他做内阁中书时，王半塘为他指示“词学门径”，所谓“重、拙、大”，所谓“自然从追琢中出”。况氏“心领神会之”，于是“体格为之一变”。[①]那么，谁才是“重、拙、大”的最佳标本呢？况氏后来在《蕙风词话》里总结说：

> 作词有三要，曰重、拙、大。南渡诸贤不可及处在是。[②]

又说：

> 重者，沉著之谓，在气格，不在字句，于梦窗词庶几见之。即其芬菲铿丽之作，中间隽句艳字，莫不有沉挚之思，灏瀚之气，挟之以流转，令人玩索而不能尽，则其中之所存在厚。沉著者，厚之发见乎外者也。[③]

可见“重、拙、大”的最佳标本在“南渡诸贤”，而“南渡诸贤”的最佳标本又在吴梦窗。为了贯彻“重、拙、大”的主张，就必须标举梦窗词。他们认为，有了“重、拙、大”这样的主张，又有了梦窗词这样的质实、厚重的标本，就可以医治明末、清初词坛的空疏、滑易之病，从而真正达到“尊体”即提高词的地位的目的。

这自然是一个堂而皇之的理由。很长一段时间，不少人都被他们的这个堂而皇之的理由所震慑。问题是，当时许多词人，包括王、朱、况在内，本身并不存在所谓的空疏、滑易之病，你让他医什么，又怎么医呀？可见王、朱、况诸人的标举梦窗，一定还有更现实的原因。关于这一点，倒是况蕙风的弟子赵尊岳一语道破了天机：“学苏、辛贵先有襟抱，学梦窗贵先有学力。学力可求，故自效于梦窗者至多。”[④] 原来标举吴梦窗的最为现实的原因，就在于他的词，是可以凭“学力”而“求”得的，而苏、辛等人的词，则非关“学力”。

既有了最为现实的原因，又找到了堂而皇之的理由，于是在20世纪的前半叶，词坛上学梦窗的人就多了去了。用吴梅的话来讲，就是“近世学梦窗者几半天下。”[⑤]

神化吴梦窗的严重后果

问题是，吴梦窗的“学力”，也不是那么好“求”的。赵尊岳指出：“吴以精金美玉胜，

[①]况周颐.餐樱词序[A].唐圭璋.词话丛编(5)[C]. P4227－4228
[②]况周颐.蕙风词话[A].况周颐、王国维.蕙风词话·人间词话[C].北京：人民文学出版社，1960P4
[③]况周颐.蕙风词话[A].况周颐、王国维.蕙风词话·人间词话[C].北京：人民文学出版社，1960P48
[④]赵尊岳.填词丛话[A].孙克强辑.唐宋人词话[C].郑州：河南文艺出版社，1999. P820
[⑤]吴梅.乐府指迷笺释序[A].蔡嵩云.乐府指迷笺释[M].北京：人民文学出版社，1963. P1

细针密缕，学者望之似有迹，学之辄无功。”[①]即以炼字为例：“用字研炼，首推梦窗。梦窗有真情真意，以驱策此若干研炼之字面。又全篇气机生动，使实字不致质滞，此大笔力也。何易语此，盖能使流走之气机与研炼之字面相表里，始足与言炼字之法。彼临渴掘井，觅致若干蕃艳之字而又不善位置者，在在且有金沙入眼之弊，何止拆将下来，不成片断乎？此梦窗所以难学也。”[②]研炼字面，不过是咬文嚼字的手段；能够“使流走之气机与研炼之字面相表里”，那才叫本事。可是“流走之气机”的形成，犹如孟子所说的“养气”，不是一年半载就可以奏效的，“临渴掘井”如何行得？

学梦窗用实字，往往学得雕缋满眼，密不透风，学不到他的潜气内转；学梦窗用典故，往往学得堆垛饾饤，晦涩难懂，学不到他的深厚缠绵；学梦窗严声律，往往只能拘守四声，学不到他的变通之法。邯郸学步，东施效颦，最后剩下的往往是种种丑态。

夏承焘《天风阁学词日记》1940年6月21日载：

> 接眉孙函……论近人学梦窗者为伪体。谓私心不喜，约有三端：一填涩体，二依四声，三饾饤襞积，土木形骸，毫无妙趣。[③]

夏敬观《蕙风词话诠评》说：

> 今之学梦窗者，但能学其涩，而不能知其活。拼凑实字，既非碎锦，而又 格不通，其弊等于满纸用呼唤字耳。词固不可多用典，用典充塞，非佳词也。[④]

就连朱彊村的衣钵弟子龙榆生，也列数了一意学梦窗的种种弊端：

> （晚近词家），填词必拈僻调，究律必守四声，以言宗尚所先，必唯梦窗是拟。其流弊所及，则一词之成，往往非重检词谱，作者亦几不能句读，四声虽合，而真性已漓。且其人倘非绝顶聪明，而专务挦扯字面，以资涂饰。则所填之词，往往语气不相连贯，又不仅“七宝楼台”，徒炫眼目而已！以此言守律，以此言尊吴，则词学将益沉埋，梦窗且又为人诟病，王、朱诸老不若是之隘且拘也。[⑤]

龙榆生碍于师徒关系，不便于把责任追到朱彊村等人的头上，这是可以谅解的。问题是，即便“王、朱诸老不若是之隘且拘也”，人们也不禁要问，如果不是王、朱、况等人不遗余力地标举乃至神化梦窗，又哪里会有那么多的人趋之若鹜地去学他呢？

张伯驹的批评就要直截了当一些，他把上述种种弊端的根源，直接归结到了况蕙风和他们所倡导的“重、拙、大”这个理论上：

> 况蕙风论词 橥“拙、重、大”，然其《词话》所举词，亦多清空者……后之为词者，无境界，无性情，无天分，无才气，无学力，用字生硬，造句雕琢，为长调，不为小令。自首至尾，晦涩饤饾，不知所云。而曰：吾乃“拙、重、大”也。不知其为蕙风所误，抑蕙风为其所卖？[⑥]

[①]赵尊岳.填词丛话[A].孙克强辑.唐宋人词话[C].郑州：河南文艺出版社，1999.P819
[②]赵尊岳.填词丛话[A].孙克强辑.唐宋人词话[C].郑州：河南文艺出版社，1999. P819
[③]夏承焘.天风阁学词日记[A].夏承焘集（6）[C].P209
[④]夏敬观.蕙风词话诠评[A].唐圭璋.词话丛编（5）[C].P4592
[⑤]龙榆生.晚近词风之转变[A].龙榆生词学论文集[C].上海：上海古籍出版社，1997.P385
[⑥]张伯驹.丛碧词话[A].词学（1）[C].上海：华东师范大学出版社，1981.P89

事实上，早在咸丰年间（1851—1861），词学家孙麟趾就曾对一意尊梦窗、学梦窗的弊端有所预料。他在《词迳》一书里指出：“梦窗足医滑易之病，不善学之，便流于晦。余谓词中之有梦窗，如诗中之有长吉。篇篇长吉，读者易厌；篇篇梦窗，亦难悦目。”①可惜他的话不仅没有人听，甚至连反对的声音都没有。如此金玉良言，就这样被淹没了。

及至朱彊村一意尊梦窗、学梦窗，某些弊端开始显现的时候，郑叔问（文焯）也曾提出过批评。他在给夏敬观的一封信里指出：

> 近得沤公（彊村）和梦窗《江南春》一解，苦为韵缚，未尽能事。比来颇觉其作意略入晦涩，好为人所难能……鄙制乃力求疏淡，欲举似相规，窃未敢遽发。如何如何！②

郑叔问是“晚清四大家”之一，他一生数校《梦窗词》，还撰有《梦窗词校议》二卷，他对梦窗词是很有研究的。他认为：“词意固宜清空，而举典尤忌冷僻。梦窗词高隽处固足矫一时放浪通脱之弊，而晦涩终不免焉。”③为此，他是反对一意学梦窗的。他与朱彊村的私交甚好。此前，他曾因批评况蕙风的《玉梅后词》语涉“淫艳”而被况氏骂为“伧父”，从而导致两人反目，所以在批评彊村词的时候，他的观点很明确，而态度却很谨慎。

朱彊村在王半塘去世之后，做了近 30 年的词坛领袖，地位很高，影响很大，一直握有词坛上的话语权。连郑叔问都不便当面指出他的过失，其他人就可想而知了。朱彊村在世的时候，大名鼎鼎的严复也曾给他写过这样一封信，但也只是旁敲侧击：

> 梦窗词旨，实用玉溪诗法。咽抑凝回，辞不尽意，而使人自遇于深至。钩　杂碎，或学者之过，犹西昆末流，诚不可归狱梦窗。④

“钩　杂碎”之过确实不在梦窗，而在效颦梦窗的人。然而在一些具有现代意识和批判精神的词人和词学家看来，梦窗虽然无过，但是如果不批梦窗，不毁弃这尊神主，如何能够挽词坛之失，如何能够让那些一意效颦梦窗的人迷途知返呢？

世界上所有的造神运动，虽然神主和膜拜者各式各样，但是许多做法和效果却是相通的。神主的原型都是人，作为人，他们是既有优点，也有缺点的。造神的人一味地放大他们的优点，想尽办法来遮蔽他们的缺点，殊不知往往事与愿违。优点固然可以被放大，而缺点却只能被遮蔽于一时。等到某一天，当这个神主并不能真正降福于人的时候，他的价值和意义就会受到质疑，他的缺点随之就会被放大，他的优点随之就会被遮蔽，于是毁神的运动就开始了。吴梦窗在 20 世纪的遭遇正是如此。

第一个毁神的人是王静安。王氏在《人间词话》里，说他“映梦窗，零乱碧”，说他“可怜无补费精神”，说他“砌字”、“雕琢”、“浅薄”，说他“隔”，说他“不求诸气体，而惟文字是务”等等，几乎没有一句好话。

第二个毁神的人是胡适之。他在《词选》里说：“《梦窗四稿》中的词几乎无一首不是靠

---

①孙麟趾. 词迳[A]. 唐圭璋. 词话丛编（3）[C]. P2553
②郑文焯. 与夏吷庵书[A]. 唐圭璋. 词话丛编（5）[C]. P4342
③郑文焯. 梦窗词跋[A]. 唐圭璋. 词话丛编（5）[C]. P4335
④严复. 与朱彊村书[A]. 词学季刊[J]. 1933（创刊号）.

古典与套语堆砌起来的。张炎说：‘吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目。碎拆下来，不成片断。’这话真不错。”[①]更是没有一句好话。

再到后来，在俞平伯、缪钺、吴世昌等人的词学著作里，吴梦窗就成了一个反面典型了。俞平伯在《唐宋词选释》的“前言”里说：

> 一般地说，南宋名家都祖《清真》而祧《花间》，尤以吴文英词与周邦彦词更为接近。宋代词评家都说梦窗出于清真，不仅反映面窄小，艺术方面亦有形式主义的倾向。如清真的绵密，梦窗转为晦涩；清真的繁复，梦窗转为堆砌，都是变本加厉。全集中明快的词占极少数。如仔细分析，则所谓‘人不可晓’者亦自有脉络可寻，但这样的读词，未免使人为难了。说它为狭深的典型，当不为过。词如按照这条路走去，越往前走便愈觉其黯淡，如清末词人多学梦窗，就是不容易为一般读者接受的。”[②]

缪钺在一篇谈词札记里说：

> 近来读词，最不喜晦涩之作。自《花间》、南唐经北宋至南宋辛稼轩，虽风格各异，长短不同，但均无晦涩之弊。晦涩之风，吴梦窗开之。张惠言编《词选》，于吴词一首不录，是有见地的。欣赏词是一种乐趣，但读晦涩词，使人苦闷。”[③]

在毁神的过程中，吴世昌的有关言辞是最为激烈的。他说：“我平生为词，不听止庵之所谓‘问途碧山’，而是取径二晏以入清真、稼轩。我最不喜梦窗。”[④]又说：“白石之言情，未畅欲言，其伤时又多所顾忌，故其词低徊含糊，失其本色，遂非大家。梦窗、玉田以下，皆有此病，故晦涩矫揉，不可卒读。”[⑤]他指出：

> 词之亡，不亡于金、元、明，而亡于南宋，如梦窗、玉田、碧山、草窗之作，谁复有此闲情，猜其闷迷、笨迷、恶迷哉！此辈亡国之后，犹恋裙裾之乐，不甘寂寞，则藏其情于晦涩之词，豫其流者则相视而笑，莫逆于心，余子碌碌则其胡猜可也。若有人问之，则故作高深或忧时之状，以掩其劣迹，呜呼丑矣！”[⑥]
>
> 清初各大家词（尤其如纳兰）皆明白可诵可懂，盖皆习《花间》、北宋名作，取法乎上，此开国现象也。清末学梦窗、碧山，则取法乎下矣，其作品大都不知所云，自谓艰深，实则不通而已。盖此辈学南宋，非颓靡难解，即文理错乱，梦窗其尤劣者也。[⑦]

还有一个毁神的人，这是许多人都料想不到的，这个人就是夏承焘。夏承焘与朱彊村“通了八、九回信，见了三、四次面”，他对朱彊村的为人是很钦佩的，对朱氏的校勘之学也大体表示认可，但是他不赞成朱氏的词学主张。虽然他曾继朱氏作《梦窗词集小笺》之后，作过《梦窗词集后笺》，又曾作过《吴梦窗系年》，他对吴梦窗所下的功夫，并不比朱祖谋少，但是他明确表示：“梦窗素所不喜”。[⑧]在《读张炎<词源>》这篇文章里，他阐述了自己的理

[①]胡适.词选[C].石家庄：河北人民出版社，1999.P296
[②]俞平伯.唐宋词选释[C].北京：人民文学出版社，1979.P15
[③]缪钺.读词不喜晦涩之作[A].缪钺全集（七•八）[C].石家庄：河北教育出版社，2004.P209
[④]吴世昌.我的学词经历[A].吴世昌全集（4）[C].石家庄：河北教育出版社，2003.p5
[⑤]吴世昌.评白雨斋词话[A].吴世昌全集（5）[C].p1
[⑥]吴世昌.罗音室词札[A].吴世昌全集（5）[C].P265—266
[⑦]吴世昌.罗音室词札[A].吴世昌全集（5）[C].P266
[⑧]夏承焘.天风阁学词日记[A].夏承焘集（6）[C].P214

由：

吴文英的词比周（邦彦）词色泽更浓，也更加软媚，往往弄到“凝滞晦涩”的地步。他有些作品，读了数遍，还体会不出是说些什么……吴文英一生作幕僚，作贵人家的清客，生活空虚，自然写不出有内容的作品。加之晚宋时代的政治气氛和这班文人逃避现实的心情，也自然会产生了这种形式主义的词风。张炎不满吴词的“凝滞晦涩”，提出补偏救弊的主张，这无疑是应该肯定的。[①]

不但从内容到形式，对梦窗词予以清算和否定，而且明确主张为张炎翻案，说张炎当年批评吴梦窗的“凝滞晦涩”，是为了“补偏救弊”。

王国维、胡适、俞平伯、缪钺、吴世昌、夏承焘等人批评吴梦窗，也有一个共同的特点，这就是放大他的所有缺点，遮蔽他的所有优点。造神运动与毁神运动的结果，都是可以把一个正常的人搞得面目全非的，都是令人遗憾的。

需要说明的是，历来的毁神运动，其最终目的，并不一定是要和某个具体的神主过不去。就像“五四”时期的批孔。其实孔子一生，培养了那么多的人才，又整理了那么多的古籍，他对中国的文化和教育是有重大贡献的，他能有多少错？错的是那些神化孔子的人，他们借孔子的名义，干了很多坏事，人们痛恨那些干坏事的人，所以就把孔子当作他们的祖师爷来批了。王国维、胡适等人批吴梦窗，也是这个意思。他们不是要和吴梦窗本人过不去，而是要批评神化吴梦窗的人。王国维讲：“近人弃周鼎而宝康瓠，实难索解。”[②]胡适讲：“近年的词人多中梦窗之毒，没有情感，没有意境，只在套语和古典中讨生活。”[③]批的是吴梦窗，指的却是“近人”或“近年的词人”，项庄舞剑，意在沛公。

据说朱彊村后来也意识到了这个问题的严重性。所以到了他的晚年，他就改学东坡，希望借东坡的疏宕，来济梦窗的质实。夏敬观指出：

侍郎词……晚亦颇取东坡以疏其气。学者不察，或饾饤破碎，填砌四声，甚且判析阴阳，以为此即符合韵律。古今文人操笔，未有若是之自求梏桎者也。岂为好为其难哉！[④]

朱彊村的改弦易辙，表明他多少意识到，他早年的极力标举乃至神化梦窗，乃是一个错误，只是他不肯公开承认罢了。他的改弦易辙，原是有这个条件的，因为他早前曾对东坡词下过一番功夫。所谓“学者不察”，是说他虽然改弦易辙了，而他的那些追随者们却还蒙在鼓里，还在沿着他当年所指引的道路，继续“饾饤破碎”，继续“填砌四声”，继续“自求梏桎”。他们哪有这个回旋的余地？再说朱侍郎当年也没有叫他们学东坡呀！也没有对他们讲要转益多师、不能死守一家呀！

不过话说回来，就算梦窗一点毛病都没有，那又如何？就算学梦窗学的形神俱似了，那又如何？充其量也不过是“梦窗第二”，不可能是“梦窗第一”。文学贵独创而轻模拟，“欲得人之似，先失己之真。”虽然对于一个作家来讲，模拟或许是难以避免的，但也只能是初

[①]夏承焘.读张炎词源[A].夏承焘集（2）[C].P404）
[②]王国维.人间词话[A]. 况周颐、王国维.蕙风词话·人间词话[C].P238
[③]胡适.词选[C] .石家庄：河北人民出版社，1999.P297
[④]夏敬观.风雨龙吟室词序[A].张晖.龙榆生先生年谱[M] .上海：学林出版社，2002.P265

学阶段的事，不能一辈子都在别人后面亦步亦趋。因此，凡某某人一生专学某某人，学的形神俱似者，都不是什么好事，不值得夸耀，更不值得跟在他的后面跑的。如果人人都像朱彊村和陈述叔（洵）那样，都去学梦窗，学的形神俱似，那就人人都是梦窗的徒子徒孙了，那是很令人生厌的，就像孙麟趾所预言的那样。幸亏多数人都没有学会！

许多年过去了。回顾20世纪词学史上的这桩公案，很难叫人不为某些词学家的这种非此即彼的思维模式和极端化的取舍态度而深感惊诧。近些年来，一再有人对王静安等人的矫枉过正的言论提出批评，但是很少有人对朱彊村等人的偏狭之举进行反思。事实上，把吴梦窗推向神坛的人，主要是朱彊村；力主学梦窗而最后搞的大家不仅学不好，反倒失去了自己的本色，朱彊村不能辞其咎。就词籍的辑校和刻印来讲，朱彊村是有功的；就标举乃至神化吴梦窗来讲，朱彊村是有过失的。对朱彊村这个人的评价要实事求是，不能不分是非地一味尊崇他，当然也不必苛责于他。每个人都是有局限性的，朱彊村也是如此。如果不承认他的局限性，不讲他的问题，既不利于总结历史的教训，也不利于词学的健康发展。如果因为有人批评朱彊村，就说他没有学问，说他不懂词，那就是在神化朱彊村，其结果，可能比神化吴梦窗还要糟糕。

作者简介

曾大兴（1958—），湖北赤壁人，广州大学中文系教授。代表作有《柳永和他的词》（中山大学出版社1990年版）、《中国历代文学家的地理分布》（湖北教育出版社1995年版）、《词学的星空》（河北人民出版社2008年版）。近年来从事20世纪词学名家的研究，已发表的相关论文有：

《胡云翼先生的词学贡献》，《文学遗产》2006年第2期；

《浦江清先生的词学贡献》，《清华大学学报》2006年第1期；

《缪钺对王国维词学思想的继承和超越》，《四川大学学报》2006年第6期；

《王国维的“境界说”与顾随的“高致说”》，《上海师范大学学报》2007年第2期；

《俞平伯先生与词的鉴赏之学》，《长江学术》2007年第2期；

《刘尧民先生的词学研究》，《词学》第18辑（2007年）

《唐圭璋对朱、况词学的继承与超越》，《中国韵文学刊》2007年第4期；

《詹安泰对常州派词学的继承与修正》，《学术研究》2008年第3期；

《夏承焘的考据之学与批评之学》，《浙江大学学报》2008年第3期；

《况周颐〈蕙风词话〉的得与失》，《文艺研究》2008年第5期。

《“晚清四大家”中的一个“另类”——郑文焯的词学主张》，《苏州大学学报》2008年第4期。

《冯沅君和她的词学研究》，《广州大学学报》2008年第11期；

《刘永济先生的词学研究》,《词学》第 20 辑（2008 年);

《吴世昌先生的词学研究》,《燕京学报》新第 25 期（2008 年）

联系电话　020—37237861　13342887816

通信地址　广州市天源路世纪绿洲第二期 A4—302，邮编：510520

二十世紀詞源問題研究述略

澳門大學中文系博士候選人　何曉敏

詞作為中國文學史上一種特殊的詩歌樣式，於過去的一百年當中，備受關注。經過幾代人的摸索、探研，至今，詞學領域，包括詞集、詞譜、詞韻、詞樂、詞評、詞史六個方面，均有一定數量的著述問世。新舊世紀之交，多篇文章就一百年來詞學研究狀況進行歸納與總結。有學者於體制內與體制外立論，對於兩種不同類型的探研模式，進行分析、評判，更為詞界所津津樂道。這裏所說詞學領域的六個方面，論者稱之為詞中「六藝」（趙尊岳語）。就義理、考據、詞章的角度看，六個方面，則可歸結為兩大門類：詞學論述與詞學考訂。兩大門類，如果再加上詞章，應當就是完整的詞學。而六個方面，如依據它們所涉及的範圍劃分，則可包括詞體發生、發展，詞體個性、特質，艷科與聲學以及詞樂分合、體制體式、境界創造、風格流變和詞學批評八大議題。八大議題中，詞源問題居於首位。詞源問題既牽涉到考訂及論述，又與詞的創作（詞章）密切相關，是一個綜合性的議題。過去一百年，詞學研究中的幾代傳人，無論是非專門家或體制外的傳人梁啟超、胡適，或者是專門家或體制內的傳人夏承燾、唐圭璋、龍榆生以及胡雲翼、葉嘉瑩等，都曾參與討論。步入二十一世紀，詞學研究進入新的開拓期。當此之際，回顧過去一百年，詞界有關詞源問題的討論，對於新的開拓與創造，相信將有所補益。因不揣譾陋，擬就詞體本源探測、詞源論辯歸納以及兩個標準一個長過程等方面問題，略加綜述，以期引發更加深入的探索與研究。

上篇：詞體本源探測

詞源問題，也就是詞的發生、發展問題。這是二十世紀詞學研究中的一個重要議題。由於觀念不同，角度各異，有關討論一直未能達成共識。這一情況的出現，除了觀念、角度所引致，還與詞體自身的複雜情況相關。因詞體自身發生、發展，受到多種因素影響，由多種條件所促成，頗難以一共同的結論或劃一的程式加以概括。但是，如就所運用的方法看，有關討論，應可劃分為三個階段。三個階段，與今詞學發展的三個時期同步推進。第一個階段，處於今詞學的發展期；第二個階段，包括今詞學蛻變期的前兩個階段——批判繼承階段及再評價階段。兩個階段，各歷經三十餘年。第三個階段，處於今詞學蛻變期的最後一個階段——反思探索階段，大致經過十年時間[①]。

一 第一階段（1919——1949）：一重證據考辨

這一階段有關詞源問題的討論，是作為中國文學歷史發展的一個組成部分而展開的。但是，專門論著仍甚少出現[②]。討論過程，專門家與非專門家，有學者以體制內與體制外兩種不同位置，將其進行劃分。這種劃分法，比內行與外行的劃分較為妥當，因特別加以借用。就相關討論的歷史進程看，內與外，由於著眼點不同，取向不一樣，多數情況是，非專門家開闢在先，專門家跟進在後。例如：一千年前，朱熹主泛聲說，他的一段話，就讓幾代專門

[①]有關今詞學三個時期的劃分，詳參施議對《中國當代詞學論綱》。文載《中華文史論叢》第七十八輯。

[②]二十世紀所見關於詞的起源問題的文章百餘篇，專門論說起源的文章不足五十篇，暫時未見專門著述，而於相關論著中提及者則難以計數。

家忙了個不亦樂乎。詞學鼎盛時期，朱熹以及沈括、王灼，皆非專門家，而其論斷，卻頗具開闢之功。沒想到，一千年如此，一百年亦復如此。二十世紀一百年當中，有關詞源問題的討論，就是由梁啟超和胡適所發起。梁、胡二氏，於詞學研究的位置，和沈括、王灼以及朱熹等人一樣，似乎都應編排於體制之外。

第一階段，從一九一九年說起。依據歷史進程，這一年，今詞學正進入發展期。而在這之前，今詞學則處於開拓期。開拓期從一九零八年算起，大約十年時間，可視為詞源問題討論的一個準備階段。這一階段，學界發生兩件大事：一九零八年，王國維發表《人間詞話》[①]；一九一零年，林傳甲刊行《中國文學史》[②]。前者為中國詞學的發展，開闢了一個嶄新的時代；後者為中國推出第一部文學史。但此時，倚聲與倚聲之學，仍然偏重於繼往，今詞學之開來，尚未形成風氣；而林傳甲的《中國文學史》，內容包括文字、音韻、訓詁、文法、修辭、群經、子史幾個方面，也未曾涉及於詞。

（一）梁啟超的六朝說

作為時代先進，著名的政治家、經濟學家、文學家和作家，梁啟超「通經致用」，一生當中，「學問興味政治興味都甚濃」，而「學問興味更爲濃些」（梁啟超《外交歟？內政歟？》）。中歲流亡日本，有詩自勵。曰：「著論求為百世師」、「十年以後當思我」。詩中所流露的自信，既關乎政治理念，又關乎學問成就。梁啟超能夠超越前人，以西方啟蒙思想結合中國傳統學問，為中國學術思想開闢新世界，可謂兼具眼光與魄力。至於詞與詞學，對梁啟超而言，雖為餘事，卻也是偏好。其學術著作中，既有專門論述、考訂詞學問題的，如《辛稼軒先生年譜》《跋四卷本稼軒詞》《吳夢窗年齒與姜石帚》等，又有在探討中國文學的過程中，牽涉詞學問題的著作。所撰《中國之美文及其歷史》[③]，就有專門章節，論說「詞之啓源」。十分明顯，梁氏乃將詞視作美文發展歷史的一部分進行考察。

在簡短的章節裏，梁啟超從音樂之蛻變及譜調的傳播，對於宋人所持晚唐說（陸游）、中唐說（沈括）以及盛唐說（李清照），進行分析比較，認為三說「若極不相容，其實皆是也」。推論新體的「樂府聲詩」，盛起於開元、天寶間；以詞填入曲中，托始於貞元、元和之際；至於嚴格的「倚聲制詞」，則應在唐季五代才蔚然成風。篇末又指出盛唐以後的新聲，有些與詞調名相同，如《浪淘沙》《憶江南》之類；有些可見轉化痕跡，如《浣沙女》轉為《浣溪沙》之類，故肯定詞之鼻祖於初盛唐之間已經發生。這裏，特別要強調的是，梁雖謂「嚴格的詞，非惟六代所無，即中唐以前亦未之見」，但於篇首卻從曲調與作法兩個方面，分析梁武帝《江南弄》之調，認為其嚴格要求字數句法，按譜製調，實與唐末之倚聲無異。其謂：「詩歌作長短句，漢魏樂府既有之，至南北朝人作品，其音節與後世之詞相近者尤夥。如《咸陽王》《敕勒川》《楊白花》《休洗紅》諸篇，其最著也。其每篇句法字數有一定者，則有如梁武帝之《江南弄》：眾花雜色滿上林。舒芳耀綠垂輕陰。連手蹀躞舞春心。舞春心，臨歲腴。中人望，獨踟躕。」這段話從音節以及句法、字數進行判斷，認爲南北朝人的若干作品，已與後世之詞相近。接著，再以同一歌調、不同歌詞進行分析比較。說明：「據《古今樂錄》，此曲（指《江南弄》）為武帝改西曲所製。凡七篇：一、《江南弄》，二、《龍笛》，

---

① 1908 年（清光緒三十四年）11 月 13 日，王國維《人間詞話》手訂稿六十四則之一至二十一則，發表於鄧枚秋（實）主編《國粹學報》第四十七期。

②一般以爲，林傳甲、黃人兩部同名為《中國文學史》的著作，為中國文學史的奠基之作。林著撰寫於１９０４年，原為京師大學堂所編纂講義之定本，乃仿照日本早稻田大學中國文學史講義編纂而成，1910 年（清宣統二年）6 月出版。黃著完成於１９０９年前後，作者當時任教於東吳大學。

③梁啓超《中國之美文及其歷史》乃一部未完成之作，其所論述，依時代所及，由周秦而至於唐宋。一、二、三章，論說古歌謠及樂府、周秦時代之美文以及漢魏時代之美文，皆為完整章節。至第四章，論說唐宋時代之美文，則僅僅說了詞之起源，便沒有下文。

三、《採蓮》，四、《鳳笙》，五、《採菱》，六、《遊女》，七、《朝雲》。同時沈約亦作四篇，簡文帝亦作三篇，其調皆同一。」因而得出如下結論：

觀此可見凡屬於《江南弄》之調，皆以七字三句、三字四句組織成篇。七字三句，句句押韻。三字四句，隔句押韻。第四句——「舞春心」，即覆疊第三句之末三字，如《憶秦娥》調第二句末三字——「秦樓月」也。似此嚴格的一字一句，按譜制調，實與唐末之「倚聲」新詞無異。

梁氏從長短句歌詞的樂曲形式入手，分析梁武帝《江南弄》《上雲樂》諸篇，從句法、字數甚至音節的一致性，論定其為後來填詞鼻祖無疑，可知其重視詞的音樂文學屬性。梁推論詞起源於六代。其立論，既十分肯定，又十分不肯定；既給自己留下退路，也為後來者留下空間。正如他自己所說：「詞究起於何時耶？凡事物之發生成長皆以漸，一種文學之成立，中間幾經蛻變，需時動百數十年。欲畫一鴻溝以確指其年代，為事殆不可能。」[①]這就是梁氏為詞體發生、發展所作結論。

（二）胡適的中唐說

梁啟超的《中國之美文及其歷史》最初收入一九三六年出版的《飲冰室合集》。據編者考訂，其實際寫作時間，應為一九二四年。就在這期間，另一位體制外的傳人胡適，也有相關著述問世。一九二六年，胡適編纂《詞選》，書後附錄《詞的起源》一文（一九二四年十二月發表於《清華學報》第一卷第二期，原是胡適計劃為其《詞選》所作長序的一部分）[②]。此文開篇即提出：「長短句的詞起於何時呢？是怎樣起來的呢」？對於這一問題，胡適以其歷史學家的眼光進行論斷，明確作出回答：「長短句的詞起於中唐，至早不得過西曆第八世紀的晚年」。應當說，這是個大膽的假設。接著，胡適嘗試加以求證。謂：「總觀初唐、盛唐的樂府歌詞，凡是可靠的材料，都是整齊的五言，七言，或六言的律絕。當時無所謂『詩』與『詞』之分；凡詩都可歌，而『近體』（律詩，絕句）尤其都可歌。」胡適曾細考《樂府詩集》所收初盛唐歌詞，以爲其時流行的全是齊言詩篇，所有據稱是這個時代的長短句歌詞都是後人混入、偽冒的作品，如李白就不可能為作於大中初年的菩薩蠻曲調填詞。胡適又注意到中唐的樂府新詞，謂只有《三臺》《調笑》《竹枝》《楊柳枝》《浪淘沙》《憶江南》六調是可信的。其餘如世傳白居易的《長相思》二首，《如夢令》二首，皆不見於《長慶集》的前後集；他最後的自序明明的說「若集內無，而假名流傳者，皆謬為耳。」所以，也不可深信。而六調當中，《三臺》《竹枝》《楊柳枝》《浪淘沙》皆是絕句，餘下的《調笑》又名《三臺令》，有從六言的《三臺》變出的可能，只有《憶江南》確是白居易、劉禹錫依曲拍作的長短句。因此，胡適斷定詞體發生時代在中唐。

至於詞是怎樣起來的，這一問題，胡適以朱熹的話作答，而後引申出自己的意見來。朱熹說：「古樂府只是詩，中間卻添許多泛聲。後來人怕失了那泛聲，逐一聲添一個實字，遂成長短句。今曲子便是。」[③] 胡適將朱熹的話一分爲二。謂依據朱熹一班人的說法，指「唐人所歌的詩雖然是整齊的五言、六言或七言詩，而音樂的調子卻不必整齊，儘可以有『泛聲』、『和聲』和『散聲』」，這一層沒有異議。但對於第二層，指「後來人要保存那些『泛聲』，所以連原來有字的音和無字的音，一概填入文字，遂成長短句的詞了。」胡適認爲說得太機械，因為詞的音調裏仍舊有泛聲。故而有以下的修正說明。謂：

[①]以上引文，見梁啟超《中國之美文及其歷史》，東方出版社 1996 年 3 月第 1 版，頁 198-201。

[②]胡適於《詞選》自序中稱：「詞選的工作起於三年之前，中間時有間斷，然此書費去的時間卻已不少。……我本想作一篇長序，但去年寫了近兩萬字，一時不能完功，只好把其中的一部分——『詞的起源』——抽出作一個附錄。」

[③]據《朱子語類》卷一四零。

唐代的樂府歌詞先是和樂曲分離的：詩人自作律絕詩，而樂工伶人譜為樂歌。中唐以後，歌詞與樂曲漸漸接近：詩人取現成的樂曲，依其曲拍，作為歌詞，遂成長短句。

胡適並舉劉禹錫集中「依憶江南曲拍為句」一語及《舊唐書》提及溫庭筠「能逐絃吹之音，為側豔之詞」為例證。認為：依現成的曲拍，作為歌詞，就叫做填詞。

胡適對於自己的論斷，感到很有把握，曾與王國維通訊，探討過這一問題。王國維答書，謂：「尊說表面雖似與紫陽不同，實則為紫陽說下一種註解，並求其所以然之故。鄙意甚為贊同。至謂長短句不起於盛唐，以詞人方面言之，弟無異議；若就樂工方面論，則教坊實早有此種曲調(菩薩蠻之屬)，崔令欽教坊記可證也。」對於胡適所持中唐說，王國維委婉表示不同意，但胡適並無動搖，此後回信，仍然堅持己見。[①]

（三）梁、胡之後的討論

1 胡雲翼與龍榆生

胡雲翼《宋詞研究》，脫稿於一九二五年五月，其時執教於武昌大學。一九二六年三月，由北新書局首次印行。其中《詞的起源》一節，專門為宋詞進行動態研究，頗有橫掃一切的氣概。其曰：「中國從前只有詞的創作，而沒有詞的研究。間有詞話一流書籍，亦係信口雌黃，不負責任；支離破碎，毫無足取。故雖如『詞的起源』這一類的要題，也竟沒有人曾給我們一個圓滿的解決。所以在此地必須重新提出討論。」縱觀胡雲翼所言，似要將舊詞學全盤否定，實際上卻做不到，因為所謂「重新提出討論」的依據，還是離不開舊詞學。胡雲翼將前人對詞的起源的看法，歸納為長短句起源說、詩餘起源說、樂府起源說、音樂起源說四說。他認為四種說法，沒有一說完全對，只有音樂起源一說，最為合理，但古人卻沒有充分加以說明。因此，胡雲翼引了《唐書˙藝文志》、王灼《碧雞漫志》和朱熹《語類˙論詩篇》中的幾段話，梳理出這樣的脈絡：「唐玄宗的時代，外國樂(胡樂)傳到中國來，與中國古代的殘樂結合，成為一種新的音樂。最初是只用音樂來配合歌辭，因為樂辭難協，後來即倚聲以製辭。這種歌辭是長短句的、是協樂有韻律的——是詞的起源。」胡雲翼沒有明確指出詞起源於唐代的哪個時期，他認為詞是音樂變遷的產物，其起源經過一段歷程。詞的發生是因為原來充當歌辭的五七言絕句難以配合新的音樂，因而逐漸由加插散聲、和聲過渡為倚聲填詞。這種觀點明顯受到胡適的影響，也就是朱熹「泛聲說」的變奏。按其所言，詞體所合之樂既在唐玄宗時代才發展成熟，則詞的起源時代不應早於盛唐[②]。而其《中國詞史大綱》第一章「詞的起源」，則依胡適所云，明確提出中唐說。謂「我們要講詞史的第一課，事實上只能從中唐詩人的詞說起」。

龍榆生所撰《詞體之演進》[③]一文，與胡雲翼一樣重視音樂的因素，認為詩歌體制，往往與音樂之變革，互為推移；故考求詞體建立與其進展步驟，必須於樂曲方面著手。透過梳理漢、晉至隋、唐音樂之嬗變與繁衍，龍榆生指出：詞原樂府之一體，詞不稱作而稱填，明此體之句度聲韻，一依曲拍為準，而所依之曲拍，又為隋、唐以來之燕樂雜曲，即所謂「今曲子」者是。並指出：詞體所依附的音樂，已非中夏之正聲，繁聲淫奏，悉為「胡夷里巷」之曲。這包括由胡樂與舊樂結合而成的燕樂系統，也有中土自製的新樂或舊曲翻新。至於創作或引進音樂的人，則來自社會不同階層，有帝王、王公大臣與文人，也有樂工與民間女子。根據崔令欽《教坊記》所載曲名，龍榆生推斷：開元、天寶年間，是這種新曲創作的極盛時期，「五代、宋初詞所依之曲調，大抵此時已臻美備」。至於盛唐時是否已發展到倚聲填詞的

[①]以上所引胡適語，均見《詞的起源》。《胡適文存》第三集卷七。

[②]胡雲翼《宋詞研究》，北新書局，1926 年 3 月版。

[③] 《詞學季刊》創刊號（1933 年 4 月）。

地步，龍榆生並未將此問題說死。一方面，他推想，開元、天寶間，雖入於新曲創造時期，而尚未深究聲詞配合之理。郭茂倩《樂府詩集》所收開元、天寶間歌曲，所有歌詞，多由樂工選取時賢的齊言詩句，運用泛聲與疊唱之法，隨聲配合。後因不能見歌詞之美，加上同一曲名於不同宮調已有不同聲情，五七言詩難以相配，於是才逐漸演變為倚聲填詞，使詞中所表之情與曲中所表之情相應合。為此，龍榆生並引沈括「以詞填入曲中，貞元、元和之間，為之者已多」及王灼「唐中葉漸有今體慢曲子」之言，加上中唐劉禹錫、白居易所製之《憶江南》詞為證，說明中唐始有真正意義上的「詞」。但是，另一方面，龍榆生又提出：以詞本依「胡夷里巷之曲」而成，則推測詞體之進展，不應只注意於詩人墨客，且須同時考核當時民間歌曲情形。他以《雲謠集雜曲子》為例，指出這些來自民間的曲詞，其內容多為征戍之事，所抒多為征夫思婦之情，與盛唐詩人之題材相合，有可能是開元、天寶年間的作品。其謂：「凡略知唐代歷史及曾讀唐詩者，莫不知開元、天寶間，一般民眾所同感苦痛者，為徵兵戍邊一事；盛唐詩人如王昌齡輩之所咨嗟詠歎，作為詩歌者，大抵征夫征婦之怨情為多，近世敦煌石室新發現之唐寫本《雲謠集雜曲子》，其曲詞中所表之情緒，乃往往與盛唐詩人之『閨怨』、『從軍行』等題相契合，則其詞或當為開元、天寶間作品，出於劉、白之先，未可知也。」因而聲明：詞體創製之偉績，不在太白及劉、白之倫，而在不見史傳之無名作者。並推測：《雲謠集雜曲子》中之令、慢曲詞，也可能同起於開元、天寶間。這是龍榆生對於詞體發生所作兩個方面的推斷。不過，兩個方面，兩種可能，究竟盛唐時倚聲填詞是否即成風氣，龍氏實際仍持保留態度[①]。

2 王易與鄭振鐸

與胡雲翼、龍榆生二氏相後先，王易、鄭振鐸對於詞的起源問題，亦曾發表自己的看法。

王易於一九二六年教授心遠大學，撰《詞曲史》一編，用作教程。其內有溯源、具體二篇，從遠源及近源兩方面追溯詞之由來。王易提出：語詞之遠源，則三百篇其星宿海也；以語夫近，南北朝隋唐樂府，殆龍門之鑿乎。這是從宏觀的角度探討詞的淵源。而就其發生、發展的具體過程看，王氏則認爲：詞體之所以構成，未必一時並出。大抵中唐以前，詞調猶簡，韻律猶寬；下逮晚唐益趨工巧。並指出：詞體成立之順序，凡有三例：初齊整而後錯綜，一也；初獨韻而後轉韻，二也；初單片而後雙疊，三也。這是從微觀角度所作判斷。

鄭振鐸謂中國文學，本來無史，近一、二十年，所出一、二十種，皆未能令人滿意。頗有從頭來過的意思。所撰《插圖本中國文學史》，用功十餘年，於一九三二年由北平樸社出版。此著除以所引孤本秘笈之豐富為他人望塵莫及外，還嘗試建立新的中國文學史框架。用作者自己的話來說，就是「發願要寫一部比較的足以表現出中國文學整個真實的面目與進展的歷史」的「中國文學史」。此書全編三卷，中卷「中世文學」，闢有專章（第三十一章）論「詞的起來」。鄭氏以爲：詞是唐代可歌的新聲的總稱。初期的「詞」，大約只是胡、里巷之曲的擬仿；但到後來，便有自製的新聲出現。並指出：「最早的『詞』，或追溯到六朝時代的『長短句』。但『長短句』，即在詩經裏也有之。這裏所謂『詞』，則是專指唐以後所產生的可歌的新聲而言，故不必遠溯到唐以前。武后的時代，是重新聲而『不重古曲』的時代。李景伯、沈佺期和裴談所作的《回波樂》，恰好是『詞』的前驅。稍後，有張說的《舞馬詞》六首，崔液的《踏歌詞》二首。唐明皇(李隆基)最好新聲，他自己且是一位大音樂家，其所

[①]龍榆生於《詞體之演進》一文中曾指出：《樂府詩集》所載「近代曲」之曲辭，除《紀遼東》四首外，長短句無出於貞元、元和以前者。又指出：開元、天寶間，既有令、慢詞之創製，又經中葉劉、白諸賢之嘗試，宜斯體之發展，必日異而月新。然事實不然，必待北宋柳永肆意為長調，而後文人始注意於慢曲。唐詩人狃於積習，故應不敢遽效前驅也。劉、白而後，小詞之進展，不得不歸功於「士行塵雜」之溫庭筠。可見，事實與推斷不合，自己的一番探研，也許尚未能解除自己心中的疑惑。

作《好時光》:『彼此當年少，莫負好時光』，正足以表現出那個花團錦簇的開、天時代的背景來。」[①]

王鄭二氏，追溯起源，並沒有長篇大論，但以詞說詞，脈絡分明，尚可藉以進一步尋根究底。

（四）小結：一重證據法的極限

梁啟超與胡適，或者偏向於樂，或者偏向於詞，就千年來對於詞源問題的討論，進行了一番總體的關照，儘管假設皆頗爲大膽，求證仍有所欠缺，但畢竟為今後百年間的討論奠定了基礎。

1 梁胡二氏如來掌心

梁啟超與胡適二人之中，尤以胡適的詞學觀念，對當時及後來的詞學界產生了廣泛、深遠的影響[②]。如胡適此文所帶出的一種看法——詞體起源於民間問題，即成為一九四九年後，處於蛻變期的內地學界的一種顛撲不破的定律。幾十年來學界、詞界，皆毫無保留地加以繼承及發展，其影響直至今天。梁、胡二氏同時或稍後，體制內專門家與體制外傳人就詞的起源問題，陸續發表過不同見解，或者贊同，或不贊同，大多受到梁、胡二氏的影響。

2 地下材料不盡利用

敦煌石室被發現後，敦煌藏卷面世，但學界考察詞源，仍不盡利用。《雲謠集雜曲子》三十首，原作二本，藏於倫敦博物館及巴黎國家圖書館，二本皆不完備，經朱祖謀整理，去其重複，得三十之數，載《彊村叢書》。龍榆生撰寫《詞體的演進》，已注意這一發現，但並非將其與歷代文獻同等看待。如在判斷盛唐時是否已發展到倚聲填詞的地步時，龍氏對雲謠雜曲子的態度，似乎仍處於將信將疑的狀態。而鄭振鐸說敦煌曲，例如《嘆五更》《孟姜女》《十二時》等，也只是在俗與雅之間立論，同樣未將其視作判別詞體發生、發展時期的證據。論者所用以考察詞源問題的手段，仍然是一重證據法。

二 第二個階段（1949——1985）：二重證據考辨

一九零零年，敦煌石室的發現，所出卷子，大半被竊，被盜運出境，但經過多方搜集，事後所見，亦仍不少[③]。一九零九年，羅振玉等人將所得部分敦煌書卷編為《敦煌石室遺書》，法國人伯希和回國後，同年又從法國寄給羅振玉一些敦煌寫卷照片，其中有《雲謠集雜曲子》，而羅振玉當時並不留意。直至二十年代及三十年代初，《雲謠集雜曲子》始引起國內學者關注。其後，五、六十年代，詞學研究進入蛻變期，主要在於論述的蛻變，至於考訂，由於引入二重證據法，紙上材料、地下材料的互證，有關詞源問題的討論，反倒進一步深化。

（一）劉大傑：追隨梁啟超主六代說。

劉大傑於《中國文學發展史》（中卷）第十七章論詞的興起，稱：「廣義的說，詞就是詩。比起詩來，詞與音樂發生更密切的聯繫。在初期，詞只是音樂的附庸，與樂府詩很相近似。不過古樂府多為徒歌，後由知音者作曲入樂，而詞是以曲譜為主，是先有聲而後有辭的。」這是劉氏對於詞的基本觀念。對於詞之產生時代，與梁啟超看法一致。劉大傑認爲：「填詞

---

① 鄭振鐸《中國文學史》（插圖本）頁 414-418。人民文學出版社，1957 年 12 月北京第一版。

②龍榆生曾說：「自胡適之先生《詞選》出，而中等學校學生，始稍稍注意於詞，學校中之教授詞學者，亦幾奉為圭臬；其權威之大，殆駕任何詞選而上之。」見龍榆生《論賀方回詞質胡適之先生》，《詞學季刊》第三卷第三號（1936 年 9 月）。

③ 1900 年 6 月 22 日，敦煌文書重見天日。英國人斯坦因於 1906 年從看守千佛洞的王道士手中收買大批經卷，估計在 15000 卷左右。其後，法國人伯希和於 1908 年也來到敦煌，弄走大約 6000 多卷遺書。1910 年，清朝學部下令把敦煌遺書運回北京，還有大約一萬多卷。1944 年，國立敦煌藝術研究所成立，在千佛洞土地廟新發現一批文書，豐富了敦煌文獻的內容。目前估計敦煌遺書寫本總數達五萬卷之多，還有少量木刻本。

的萌芽確起於齊、梁間，而梁武帝在這種嘗試的填詞工作中，是一位最重要的代表。」並且聲言：「楊慎說『填詞必溯六朝者，亦探河窮源之意也』。他這意見，我們是贊同的。」這裏，值得一提的是，劉大傑在論述引證、闡發歷代文獻資料同時，特別提出敦煌曲詞問題。有關資料，主要依據當時已整理得較為完備的《敦煌曲子詞集》（王重民輯）一百六十餘首。劉大傑指出：「敦煌曲詞，代表一個很長的時期，大約產生在八世紀中期到十世紀中期這一時代。」這一時代，相當於唐天寶年間以至於五代十國時期。並以爲：「這些作品，同漢、魏、六朝的樂府歌辭，有同等的價值。」[①]

（二）任二北與二重證據法

詞源問題之二重證據考辨，自任二北始。上世紀五十年代初期，任二北就敦煌所見唐樂曲及有關資料，進行系統的考辨、整理，有《敦煌曲初探》及《敦煌曲校錄》二書出版[②]。於《敦煌曲初探》第一章，任二北首先為敦煌曲正名，以確定其範圍。謂：「敦煌卷子內之歌辭甚多，是否認定為曲，暫以其原來有無曲調名目為準。確定其有，而體式未周，傳抄遺失者，以有調名論。」並依據羅（羅振玉《敦煌零拾》）劉（劉復《敦煌掇瑣》）許（許國霖《敦煌雜錄》）王（王重民《敦煌曲子詞集》）四書，以及日藏與京本之有關敦煌寫卷，輯得敦煌曲不同之調名六十八，另就失名之辭內，查補其一，合六十九。此外，連同後來發現的《急胡相問》，《敦煌曲初探》所錄曲調，即有七十之數；其中，見於《教坊記》者，有四十六[③]。對於不包括《急胡相問》在內的六十九調及其歌辭，任氏曾將其劃分作三類：名存辭存者，調五十六，辭五百十一首（內普通雜曲二百零五首，定格聯章二百八十六首，大曲二十首）；名存辭佚者，調名十三；辭存名佚者，十調三十四首。如此三類，共有普通雜曲二百二十七首，定格聯章二百九十八首，大曲二十首，總五百四十五首。對此，任二北逐一進行檢驗與考察，並借以探測詞體產生的時代。任氏指出：隋唐音樂志中，載有仁壽元年牛弘等人所撰《上壽歌辭》，三言四句，五言二句，各為對偶，而以七言一句承之，且叶平韻，逼近後世詞體。《樂府詩集》「近代曲詞辭」中，存有隋煬帝與王胄所作之《紀遼東》四首，其分片、立格、叶韻、平仄，無一非後來長短句詞之體。這是紙上材料所提供的證據。任氏謂：如證之以敦煌曲（地下材料），則定格聯章之《十二時》（其主曲與輔曲之間，儼然後世詞調之分片、換頭，而叶韻、平仄，並無別焉），乃肇始於齊梁間之釋寶誌，而貫徹至南宋；其產生，較之牛弘之《上壽歌辭》以及王胄之《紀遼東》早百餘年。並指出：《五更轉》，亦雜言，與《十二時》同時並用。此外，《鬭百草》《泛龍舟》之和聲辭，皆已雜言，皆隋唐清商樂曲之遺；又《蘇莫遮》《獻忠心》《婆羅門》《菩薩蠻》等，其創作時期，早可以在初唐，晚必不逾天寶，——則皆顯屬於胡樂。有關證據說明，詞體產生時代，可上推至齊梁之間。[④]

紙上之材料與地下之新材料對接，這是王國維所倡導的二重證據法[⑤]。任二北藉助敦煌曲，將其與隋唐音樂志及有關文獻記載（紙上之材料）相印證，從而推斷長短句歌詞的產生時代，為詞源問題的討論，開闢了另一天地。

（三）專門家的跟進

[①]劉大杰《中國文學發展史》上下兩卷，首次由中華書局出版。上卷寫成於 1939 年，出版於 1941 年；下卷寫成於 1943 年，出版於 1949 年。之後劉在復旦任教，幾經增刪，於 1957 年及 1962 年出版修訂本。上海古典文學出版社於 1957 年所出修訂本，分上中下三冊，本文所引依據 1962 年修訂本。

[②] 《敦煌曲初探》，上海文藝聯合出版社，1954 年 11 月上海第一版；《敦煌曲校錄》，上海文藝聯合出版社，1955 年 5 月上海第一版。

[③]任二北《敦煌曲初探》第一章（撮要）。北京文藝聯合出版社，1954 年 11 月第一版。

[④] 參任二北《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說）起源，頁 202。北京文藝聯合出版社，1954 年 11 月第一版。

[⑤] 王國維《毛公鼎考釋序》。《觀堂集林》（一）頁 294。中華書局，1959 年 6 月北京第一版。

1 夏承燾：詞的產生和流行，必在隋、唐之際。

早在上世紀三十年代，胡適《詞選》出版之初，夏承燾就預備提出商榷意見。一九二八年八月四日日記曾記錄此事。謂：「作一函致胡適之，未發。」致胡適函贊同中唐說並為之增添事證，而對於一些具體問題，其見解則不盡相同。如胡適認為「詞的音調裏仍舊是有泛聲的」，夏表示贊同並以自己的著述加以印證，而有關「調早於詞」的論斷，則不贊同。五十年代，發表《唐宋詞敍説》，曾有專門段落，說及起源問題。其時，夏承燾既不認同有人為詞溯源至詩經、漢樂府長短句的做法，又反對中唐說。謂斷定中唐，以爲「至早不得過西曆第八世紀的晚年」（胡適語），那是把詞的歷史斬短了兩百年，這是很武斷的説法。夏氏提出：詞的產生和流行，必在隋、唐之際[①]。六十年代初期，夏承燾與懷霜合著《唐宋詞欣賞》[②]，其中「盛唐時代民間流行的曲子詞」及「敦煌曲子詞」二節，亦曾涉及此事。夏氏指出：詞最初是從民間來的，它的前身是民間小調。唐代民間詞，雖然作品都已亡失了，但是還保存一篇「曲名表」（載崔令欽《教坊記》）。這是民間詞調的最早記錄。並指出：「曲名表」中的作品都已亡失了，但是唐代民間詞仍有一部分流傳下來，那就是《敦煌曲子詞》。兩大見證，將地下材料與紙上材料連接在一起。夏氏用以證實詞的產生和流行，必在隋、唐之際，亦二重證據法之一例證。

2 唐圭璋：隋已有詞之創作，更何疑於盛唐。

唐圭璋早年編纂《雲謠集雜曲子校釋》，已曾指出：「宋王灼《碧雞漫志》云：『蓋隋以來，今之所謂曲子者漸興，至唐稍盛。』斯言最得其實。夫隋已有詞之創作，更何疑於盛唐。況玄宗以文學而兼音樂之長，設梨園，置教坊，大倡胡夷之樂，親製《春光好》《秋風高》《一斛珠》《雨霖鈴》《霓裳羽衣》《淩波》諸曲，一時之盛，殆與當時文人所作不可歌之詩篇，不相上下，且樂工每采文人之五、七言詩以入樂，更足見樂府之聲勢，直凌駕近體詩之上矣。」[③]唐圭璋這段話，既為解除胡適對於崔書所列《天仙子》《傾盃樂》《菩薩蠻》《望江南》《楊柳枝》五調，皆起於中唐以後的疑惑，亦為證實湯若士《花間集》序所言「古詩之於樂府，唐詩之於詞，分鑣並轡，非有後先」這句話的正確性[④]。這是唐圭璋對詞產生年代的分析，同樣也是二重證據法的一個例證。一九七八年，唐圭璋與潘君昭合撰《論詞的起源》，從作品句式及所合音樂兩個方面，探討詞的起源，認爲梁武帝的《江南弄》，句式長短不齊，但所配樂曲吳聲西曲，本屬清樂，乃古曲，而非新聲，所以不能得出詞起源於梁的結論。唐、潘將隋唐燕樂看作新聲，並據《教坊記》所載曲名表及新發現的敦煌曲，指出有關資料可確認為隋曲者有七，其調名為《泛龍舟》《穆護子》《安公子》《鬬百草》《水調》《楊柳枝》《河傳》，因而作出詞起源於隋的判斷。這一判斷，使四十年代唐氏有關詞源的推論，更加明確[⑤]。

3 陰法魯：詞的產生應在高宗之時。

陰法魯不認同胡雲翼《宋詞選•前言》及夏承燾、吳熊和《讀詞常識》，以及某些文學史對於唐代音樂的分析和詞體起源的解釋。諸氏以燕樂代表隋唐時代興起的新音樂，並認為燕樂是以西域音樂為主體。例如游國恩等於《中國文學史》第十三章提出：「配合詞調的音樂主要是周隋以來從西北各民族傳入的燕樂，同時包含有魏、晉、南北朝以來流行的清商樂。」

[①] 夏承燾《唐宋詞敍説》，載《浙江師範學院學報》1955年第一期。

[②]《唐宋詞欣賞》於一九八零年7月，由天津百花文藝出版社出版。

[③] 《雲謠集雜曲子校釋》，載《中央大學文史哲集刊》第一期（1943年4月）。

[④]唐圭璋並曾指出：「集中如《天仙子》《破陣子》《浣溪沙》《拋球樂》《漁歌子》諸調，皆與唐末五代詞式相同。又敦煌別見之唐詞中，如《南歌子》《望江南》《酒泉子》《楊柳枝》諸詞，亦與後世流傳之詞式相同。」據《雲謠集雜曲子校釋》。

[⑤] 《論詞的起源》，載《南京師範學院學報》一九七八年第一期。

此一說法，陰法魯認為不當，提出：「唐代音樂是中原地區的民間音樂、傳統音樂和傳進來的西域音樂等因素融合而成的，其中以中原民間音樂為主」。又指出：「詞最初是唐代音樂的產物。它主要是配合中原樂曲的，也有一部分是配合西域和其他地區的樂曲的」。並謂：「詞所配合的音樂和清商樂，並不是兩種體系和性質不同的音樂。」至於詞是甚麼時候產生的，陰法魯將其確定於唐高宗時期。謂：「詞起源於民間，已為敦煌曲子詞所證明。敦煌曲子詞中有一些可能是盛唐作品，那末，在此之前，在中原地區，民間必已有相當長的醞釀過程。」並謂：「認爲詞『初盛唐產生，從中唐以後流行起來』，這基本上是合理的推斷。」但陰法魯認為文學史上所謂初唐，是指從唐高祖到唐玄宗開元元年以前的一個時期，其間歷經近百年，未免過長，因將其斷為高宗之時[①]。

（四）小結：材料問題與觀念問題

1 材料問題

敦煌石室所藏《雲謠集雜曲子》發現之前，最早的詞選本，一般以爲是後蜀趙崇祚的《花間集》和無名氏的《尊前集》。實際上，雲謠結集，要比花間早[②]。《雲謠集》原題「雲謠集雜曲子」，共三十首，為現存最早之唐詞抄本。二十世紀學界，除了《雲謠集雜曲子》，還有王重民和任二北所編纂的敦煌曲子及敦煌歌辭。王重民《敦煌曲子詞集》分上中下三卷，卷首有陰法魯序，卷末有五首補遺，並有王國維、朱孝藏等跋語作為附錄，所收共一百六十一首。任二北《敦煌曲初探》輯錄敦煌歌辭五百餘首，《敦煌歌辭總編》輯錄敦煌歌辭一千一百六十。至此，探討詞源問題，已具備堅實的文本基礎。在敦煌歌辭寫卷流播之前，無論體制外之非專門家，或者體制内之專門家，大多偏重紙上材料，於文獻上下功夫；敦煌歌辭寫卷流播後，從一重證據法到二重證據法，紙上材料與地下材料，互相印證，令討論由靜態轉入動態，逐步向縱深層面進展。

2 觀念問題

文學體裁產生及其演變之先後問題，尤其是詩與詞，二者誰先誰後，相互之間關係如何？究竟是父子關係，還是兄弟關係？歷來說法不一，爭執不下。究其原因，或割裂的、孤立地看問題，屬於思維方式問題；或立場不同，理解不一樣，屬於觀念問題。但是，一種文學體裁是否由另一種文學體裁變化而成，例如，長短句歌詞的出現，是否填實和聲的結果，實際上應由多種因素所決定，須從多源角度，進行觀察。

三 第三階段（1985——1995）：尾聲

這一階段，今詞學進入蛻變期的反思探索階段。詞學研究中的某些議題，諸如詞體個性、特質，艷科與聲學，以及境界創造、風格流變等一系列問題，被重新提出討論，與此同時，有關詞的起源問題，亦受到注視。

1 葉嘉瑩：溯源應許到齊梁。

上世紀八十年代，葉嘉瑩撰《論詞的起源》，指出關於詞之起源的爭論，主要是因爲「詞」這種韻文體式之形成，本來就曾受有多方面之影響，原不可以固執一說以偏概全的緣故。因就兩個方面，「詞」之形式及其合樂之性質，首先為之正名，謂其乃唐代配合當時之樂曲而新興的一種歌詞。並指出：這所謂「詞」，遂成爲可以與「詩」分庭抗禮，不僅足以言志，而且可以傳達「賢人君子幽約怨悱之情」的一種精美的文學形式。因此，論其起源，卻原來

---

① 《關於詞的起源問題》，載《北京大學學報》1964 年第五期。

②任二北：「查《雲謠集》寫於朱梁末年，假設即公元九二二年，則十八年後，九四零年，後蜀廣政三年，《花間集》已編就。」見任二北《敦煌曲初探》，第五章（雜考與臆說）起源，頁 204。北京文藝聯合出版社，1954 年 11 月第一版。

只不過是隋、唐以來配合新興之樂而填寫的一種歌詞而已。這是葉氏對於詞之起源，所作判斷。在這一基礎之上，葉嘉瑩對傳統詩餘起源說以及樂府起源說，逐一加以辯證。提出：「詞」並非「詩」之「餘」，以爲其完全由齊言蛻化而來之說，並不可信。而對於樂府起源說，葉嘉瑩則從格式、風格以及樂章譜寫幾個方面，與通常之所謂「詞」，加以比較，指出：六朝時的這種作品，大多只偶然流行於宮廷貴仕的詩人之間，頗似應制及酬和之性質，是以並未廣泛流傳於民間，不可認爲六朝樂府詩即為詞之起源。最後，葉嘉瑩借助敦煌曲，將詞的起源，追溯至齊、梁之間。不過，所謂「應許」(「溯源應許到齊梁」)，是屬於文學語言的描述，葉氏其實並沒有將這個問題說實，仍為後來者留下可供討論的餘地[①]。

2 施議對：兩個標誌一個長過程。

上世紀八十年代，施議對著《詞與音樂關係研究》，於第一章「燕樂與填詞」及第二章「唐五代合樂歌詞」，對於燕樂歌辭的發展演變以及長短句歌詞的產生過程，進行全面考察。提出：「長短句合樂歌詞是燕樂歌辭中的一種主要形式。詩壇上，長短句的出現是詞體成立的重要標誌，但是，詞體成立的另一重要標誌，是以歌詞之法代替歌詩之法，由歌詩到歌詞的轉變。這兩個標誌，都是不可忽視的。」意即，辨別詞與非詞，必須兼顧兩個標誌，斷定詞體產生的時代，同樣也必須兼顧這兩個標準。於是，以此為依據，從沈括、朱熹的和聲說與泛聲說，到近代治文學史者有關詞體起源之種種説法，經過一番辯證，去僞存真，最後得出這麼一個結論：「詞這一新興詩體，和文學史上許多新興文學樣式一樣，都必須在長期的歷史進程中，經過衆多無名和有名作家的反復實踐，經過樂壇檢驗，才能逐漸定型，逐漸在樂壇、詩壇上佔居一定的地位。《泛龍舟》等七調，皆為隋曲，這是事實，而且，當時也可能兼帶歌詞。但是，應該說，這僅僅是偶然的嘗試。以歌詞之法代替歌詩之法，由歌詩到歌詞的轉變，這是我國詩歌史上的一個重大變革。在隋代的詩壇、樂壇上，尚未具備這一變革的條件。入唐之後，也尚未迅速出現這一變革。嚴格地講，如果將我國詩歌史上這一重大變革，亦即詞體產生的時代定於初盛唐之間，恐較爲合適。」施氏所提出的「兩個標誌一個長過程」，用以推斷詞體產生的時代，似較為明確[②]。

3 小結：沒有結尾的結尾。

二十世紀詞源問題，經過第一、第二兩個階段的討論，到第三階段，隨著時代的發展，詞學跟著成爲顯學，論者注意力集中到與時尚相關的議題上，詞體起源這一古老的話題，基本上已被忽略。至域外學界，如日本，當中國本土提出詞源問題之時，一班漢學家，諸如鈴木虎雄、青木正兒以及神田喜一郎、村上哲見，均著文發表自己的見解[③]。有關著述，雖不乏真知灼見，其對於詞源問題的討論，卻仍然發揮不了推波助瀾的作用。

下篇：二十世紀詞源問題論辯歸納

上篇依時代先後，劃分階段，縱向列述各種見解；下篇則依問題性質，區分類別，從橫

[①] 《論詞的起源》，載《中國社會科學》一九八四年第六期。

[②]施議對《詞與音樂關係研究》頁 42-45，中國社會科學出版社，1985 年 7 月北京第一版。

[③]六十年代，神田喜一郎著《日本における中國文學》，第一、二卷為《日本填詞史話》。《日本填詞史話》上冊，有《填詞の濫觴》一節，揭示了這麼一段史實：嵯峨天皇於弘仁十四年(公元八二三年)所作《漁歌子》五闋，乃張志和於大曆九年（公元七七四年）所作《漁歌子》五闋的仿效之作；前後相距不過四十九年。(《日本填詞史話》，日本二玄社一九六五年一月東京版。《填詞的濫觴》施議對譯，焦同仁校。原載夏承燾編《域外詞選》。書目文獻出版社，1981 年 11 月北京第一版)。七十年代，村上哲見《宋詞研究》(唐五代北宋篇）上篇「唐五代詞論」第一章《詞源流考》，對於詞的起源的討論，曾作過綜述。(《宋詞研究》，日本株式會社創文社，1976 年 3 月東京第一版。)

向進行歸納辯證。相關問題，包括兩個方面，音樂問題與體裁問題，以及時代問題與作者問題。以下擬逐一加以剖析。

一 音樂問題與體裁問題

龍榆生曾對詞作出如下定義：「詞是依附唐、宋以來新興曲調的新體抒情詩，是音樂語言和文學語言緊密結合的特種藝術形式。」[①]也就是說，對詞體的確認，或者說對詞與非詞的辨認，必須掌握兩個標準——音樂標準和格式標準。而任二北則稱：衡定敦煌曲，取捨之間，乃以其辭有無調名與定格為準[②]。龍、任二氏對於「詞」和「曲」（敦煌曲），其義涵之寬與窄，儘管各有不同的理解，但其用以確認的標準，音樂與格式，卻都有一定規限，今日之詞源考察，仍須以之為準度。

（一）關於音樂標準問題

在樂曲與歌辭的關係上，沈括關於「以詞填入曲中」的推斷，影響極爲深遠。近代以來，學界一致認爲，詞是一種音樂文學，相信與這一「填」字有關。在一定意義上，似乎可以說，詞起源於樂曲。因此，對於詞之產生及其質性，大多以爲，取決於樂曲。在這一點上，論者意見似乎較趨一致，而對於以下幾個問題，則有不同意見。

1 對於隋唐燕（讌）樂的認識

任二北提出：「唐代燕樂，一面承隋之所有，加以取捨，一面對於四方不斷侵入之裔樂，復聽其自由泛濫，無所成見。當時朝野所有樂曲之歌辭，自不能不分別求與此二者相應合。」隋之所有，主要指中國本土的傳統清商樂，一般所說雅樂和清樂；四方裔樂即胡樂，乃一般所說俗樂。任氏以爲，與此二者相應合的歌辭，皆為唐燕樂曲子辭中長短句之前身。因此斷定：論詞之起源，必追溯自《上壽歌辭》和《紀遼東》。

陰法魯指出：郭茂倩《樂府詩集•近代曲辭》首列隋煬帝和王胄的《紀遼東》，並稱近代曲「出於隋、唐之世」，這是條重要資料，但不宜據此推斷，《紀遼東》就是最早的詞。以爲：《紀遼東》未必是按樂曲填的唱詞，即使入樂，也只是在廟堂上曇花一現，沒有什麼音樂價值，在社會上不發生影響。有關作品都是受樂府影響的詩，至多算是廟堂樂章，不能稱為詞。陰氏不認同任二北的推斷，謂其混淆廟堂樂章、樂府詩和詞的界限。《上壽歌辭》和《紀遼東》一樣，也是廟堂樂章。皆雅樂，而非俗樂[③]。

陰法魯認爲在唐代，詞是配合當時社會上廣泛流行的樂曲（即俗樂曲）的唱詞。這種流行樂曲，包括中原地區的民間樂曲、傳統樂曲、各種新作的樂曲，並包括西域樂曲、其他兄弟民族樂曲及外來樂曲。但他指出，這種流行樂曲（唐代音樂）和傳統清商樂，畢竟屬於不同歷史階段的藝術，是有區別的，因而認爲，配合唐代音樂的詞和配合清商樂的樂府詩，畢竟是屬於不同歷史階段的文學體裁，也是有區別的。而任二北對於唐代音樂的看法，卻似乎沒有那麼嚴格的區分。

2 對於崔記樂曲的認識

崔令欽《教坊記》，記載了唐時教坊制度與人物，錄存了開元、天寶間教坊樂妓習唱調名二百七十八，大曲名四十六，又別見曲名五，大曲名十三，總三百四十二曲。大部分爲舞曲，只有樂而無辭，而樂譜也早失傳，只留下曲名。一般以爲，早期的詞調多半出於教坊曲，故此書可為追溯詞源提供重要綫索。

---

① 龍榆生《談談詞的藝術特徵》，《語文教學》，1957 年 6 月號。

② 任二北《敦煌曲初探》第二章（曲調考證），頁 23。北京文藝聯合出版社，1954 年 11 月第一版。

③參陰法魯《關於詞的起源問題》，載《北京大學學報》1964 年第五期。詹瑛亦持同一看法，謂《紀遼東》雖載郭集，只是樂府，是隋唐雜曲，不屬唐之燕樂，不是詞。見《李白菩薩蠻憶秦娥詞辨偽》，《真理雜誌》一卷一期。

但有一種意見認爲，《教坊記》所附曲名一表，曾經後人添加，未可深信。

胡適持此說。謂：「我疑心此表曾經後人隨時添入新調；此種表本只供人參考，以多為貴，添加之人意在求完備，不必是有心作偽。」並舉出《天仙子》《傾盃樂》《菩薩蠻》《望江南》《楊柳枝》等五調為例，謂皆非玄宗時所有。故胡適認為不能單憑《教坊記》中的一表，就證明盛唐教坊實有某種曲調[①]。

另一種意見以爲，崔氏生當玄、肅之世，所記與敦煌曲關係密切，二者互相印證，說明唐開元間已有詞調，資料可信。

任二北持此說，其曰：「王國維跋《雲謠集》，及《春秋後語》背記中，亦指明崔氏之時代在玄肅兩世，與《全唐文》合；不啻斷定崔記所錄三百四十二曲名之始有樂曲，均在公元第八世紀及其以前，而不在以後。近人胡適等，雖不之信，欲承前人長短句起於中唐之說，但所舉盛唐無長短句詞之例證，軟弱無力，殊不足以動搖王氏之斷定。」與胡適的懷疑說，可謂針鋒相對。[②]

此外，夏承燾、唐圭璋諸氏，亦頗推崇崔記，與任二北持一樣見解。

夏承燾指出：敦煌曲子詞之外，我們還可以從崔令欽《教坊記》裏的曲名表來窺見唐代民間歌曲對於社會現實更廣泛的反映。雖然那些原詞已經失傳了，但我們依據曲名，還可以想見那時的社會生活。夏氏並以曲名表裏的《麥秀兩歧》，追尋其可能負載的故事內容[③]。

唐圭璋、潘金昭稱：「『曲子』在隋已經產生，影響到宮廷，到唐代而盛，其間情況，在唐人崔令欽的《教坊記》中多所透露。」唐、潘二氏並指出：「崔令欽生當唐玄宗、肅宗之時，他在《教坊記˙序》中說自己在玄宗開元時任職左金吾，他的屬下倉曹武官與教坊中人住在同一坊中，因而對教坊情況相當熟悉。」說明崔記所錄具較大可信度，所以唐、潘二氏有關詞起源於隋的論斷，相信亦因崔記與敦煌曲的相互印證，而得以更加肯定。

（二）關於形式標準問題

1 齊言與雜言

郭茂倩《樂府詩集•近代曲辭》載有隋煬帝、王胄《紀遼東》四首。

煬帝所作云：

遼東海北翦長鯨，風雲萬裏清。方當銷鋒散馬牛，旋師宴鎬京。 前歌後舞振軍威，飲至解戎衣。判不徒行萬裏去，空道五原歸。

秉旄仗節定遼東。俘馘變異風。清歌凱捷九都水，歸宴洛陽宮。 策功行賞不淹留。全軍藉智謀。詎似南宮複道上，先封雍齒侯。

王胄所作云：

遼東浿水事龔行，俯拾信神兵。欲知振旅旋歸樂，為聽凱歌聲。 十乘元戎纔渡遼，扶濊已冰消。詎似百萬臨江水，桉轡空迴鑣。

天威電邁舉朝鮮，信次即言旋。還笑魏家司馬懿，迢迢用一年。 鳴鑾詔蹕發淆潼，合爵及疇庸。何必豐沛多相識，比屋降堯封。

四首皆八句，屬五、七言句式，四句一轉韻。首句平仄完全相同，其餘部分相同，已構成一種穩定的格式。依此判斷，傳世《紀遼東》四首究竟是屬於一般所說樂府聲詩，還是後來大家所說的長短句歌詞？討論中，出現了兩種不同的意見。

[①]胡適〈詞的起源〉，《胡適文存》第三集卷七，頁 648-650。

[②] 任二北《敦煌曲初探》第二章（曲調考證），頁 25。北京文藝聯合出版社，1954 年 11 月第一版。

[③]詳見夏承燾《唐宋詞敘説》。

一種意見以爲：四首句式、字聲、韻位，與後來的詞相同，是一種定格配樂，已具備詞的雛形。

任二北既從分片、立格、叶韻、平仄，幾個要素斷定其「無一非後來長短句詞之體」，又以隋賀若弼所製琴曲宮聲十小調，在宋人擬辭，已完全為長短句詞之一事例為旁證，斷定「蓋隋以來，今之所謂曲子者漸興」（王灼語）及「粵自隋唐以來，聲詩間為長短句」（張炎語），乃憑事實以言，原不足異[①]。這是以曲調之體段與格律，推斷詞體產生的例證。

夏承燾贊成任二北的推斷。稱：「《樂府詩集》裏的《近代曲辭》部分，僅載《憶江南》《調笑令》《三臺》等數曲，郭氏似乎還不承認隋、唐詞在『近代曲辭』裏的主要地位。但是他把隋煬帝和王胄作的幾首《紀遼東》登在開頭，卻極有意義。郭氏也許不承認《紀遼東》就是詞，但它的句式、字聲、韻位一一和詞無異，這是無法否認的。所以我們即使退一步依郭氏的說法，以為《紀遼東》不是詞，但必不能否認在隋煬帝的時候，的確已經有和詞同形式的詩歌了(任二北《敦煌曲初探》說隋仁壽元年牛弘等所製上壽歌辭，已逼近後世的詞體，其時代猶在煬帝、王胄作《紀遼東》之前)。」[②]

龍榆生雖贊同胡適意見，指李白以復古自命，律詩尚不屑為，未必樂於就曲拍之拘制，而製作長短句，《菩薩蠻》《憶秦娥》二詞，非其所有，並謂「長短句詞體，在開元、天寶間，尚未為文人採用」[③]，但其《中國韻文史》卻稱：《樂府詩集》所載隋煬帝及其臣王胄同作之《紀遼東》，實為後來「倚聲填詞」之「濫觴」。謂：「綜觀一調四詞，雖平仄尚未盡諧，而每首八句六叶韻，前後段各四句換韻，句法則七言與五言相間用之，四詞無或差舛，形式最與唐末五代『令曲』相近；郭氏錄冠《近代曲辭》，其為後來『倚聲填詞』之祖明矣。」[④]

另一種意見以爲：不能憑藉一個標準，形式標準進行判斷。《紀遼東》四首，雖在格式上具備作爲長短句詞體的條件，但不宜因此將詞體產生的時代，無限地往上推移。就如《詩經》已有長短句，卻不宜稱之為詞。

持這一意見的，除陰法魯外（見上文所述），還有鄭振鐸及施議對。鄭振鐸不同意將詞源追溯到六朝時代的長短句，認爲不在唐以前，自然亦將隋煬帝、王胄的《紀遼東》排除在外[⑤]。施議對不贊成梁啓超的推斷，認爲梁武帝《江南弄》，僅僅是在形式上具備了作爲長短句歌詞的某些條件；如將兩個標準，音樂標準和格式標準，綜合在一起進行考察，尚未能將其當「倚聲填詞」看待。如以施氏的這兩個標準去作衡量，則《紀遼東》亦不能稱詞[⑥]。

2 襯字與添聲

襯字與添聲，是合樂歌詞於傳唱過程中，在格式上所出現的字與聲的添加及變化。探測詞源，不能忽視這一重要元素。

一種意見認爲，這種添加，就是沈括、朱熹二氏所說和聲與泛聲，乃填實和聲成詞與填實泛聲成詞二說之例證。

持此說者，較早時有王國維，其《題敦煌所出唐人雜書六絕句》之三詠《雲謠集》雜曲子云：「虛聲樂府擅繽紛，妙悟新安迥出群。茂倩漫收雙絕句，教坊原有鳳歸雲。」
新安，指朱熹，非皇甫松[⑦]。謂雲謠之《鳳歸雲》，由七絕變成，郭氏不知，唯新安朱氏悟得

[①]詳見任二北《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說），頁 198—199。
[②]詳見夏承燾《唐宋詞敍說》。
[③]詳見龍榆生《詞體的演進》。
[④]龍榆生《中國韻文史》頁 72—73。上海古籍出版社，2002 年 3 月上海第一版。
[⑤] 鄭振鐸《中國文學史》（插圖本）頁 418。
[⑥] 施議對《詞與音樂關係研究》頁 43。
[⑦]陳永正《王國維詩詞全編校注》謂皇甫松有《天仙子》，屬龜兹部舞曲。「妙悟」，指其吸取西方樂律。此

其中奧秘，即所謂唐人以實字填入詩樂之泛聲者也[①]。之後，王重民亦持此說。王重民於所撰《敦煌曲子詞集•敍錄》稱：敦煌曲辭，較舊有辭調，『參差為尤甚，可為泛聲說增例證不少』。二王所說，都較爲籠統。說得比較具體的有施蟄存。施氏以《楊柳枝》為例，從格式上推斷其由來。謂：此詞與《花間集》中顧夐及張泌所作《楊柳枝》三首，都以七言四句為基礎，其下各加一個短句，可能就是所謂「添聲」部分。此處本來是和聲，故作詞者不在此處填詞。後來和聲也成爲正曲，作詞者就也填上實字，於是成爲楊柳枝新調[②]。

另一種意見則認爲，須嚴襯字與添聲之別，不能將歌詞格式上的這種添加，看作是由詩變詞的例證。

主此說者，主要是任二北。任氏將這種添加稱為襯字與添聲，認為二者須嚴格加以區分。

例如《雀踏枝》：

叵耐靈鵲多瞞語。送喜何曾有憑據。幾度飛來活捉取。鎖上金籠休共語。　　比擬好心來送喜。誰知鎖我在金籠裏。願他征夫早歸來。騰身卻放我向青雲裏。

當中的「金」、「卻」、「向」，都是襯字。論者以爲，這是與後世戲曲同一做法[③]。這是較爲明顯的襯字事例。

又如《楊柳枝》：

春去春來春復春。寒暑來頻。月升月盡月還新。又被老催人。只見庭前千歲月，長在長存。不見堂上昔年人。盡總化微塵。

當中所添加，就須區別對待。襯字與添聲（或添字），二者兼備。

任二北稱：「《楊柳枝》本七言四句聲詩，此乃添聲以後之《楊柳枝》，已成長短句矣。」但指出：「在現有之傳辭中，五代人所作之《添聲楊柳枝》，其添聲以後之添句，概為三字，而此則四字或五字，雖有差別，但不必因此遂為《添聲楊柳枝》增加『又一體』，只當認上辭內之「寒」、「又被」、「長」、「盡總」，皆為襯字而已。可即此辭，嚴襯字與添字之別曰：《添聲楊柳枝》每七字句下之「仄平平」三字，係因添聲而增加之字，乃定格所在，必不可少。若適應修辭之需要，不妨在此三字句，及其他各句上，另加襯字，仍無礙於原調也。」[④]

因此，任二北指出：「王集敍錄中，仍舉朱熹填實泛聲，詩變爲詞之說，並謂敦煌曲辭，較舊有辭調，『參差為尤甚，可為泛聲說增例證不少』云云，實非敦煌諸曲之真起源、真面目也。王國維題《雲謠集雜曲子》詩，既認由聲詩《鳳歸雲》變爲長短句《鳳歸雲》，端賴新安之妙悟，始得的解，王集此說，可能受王國維詩影響。須知沈氏填實和聲成詞，與朱氏填實泛聲成詞之二說，即使成立，亦有限度，僅佔長短句詞調成因之什一而已，絕非全部或大部之事實。所謂『參差為尤甚』者，分明為襯字之現象，並非填實泛聲之後之現象。」認為沈氏以後，凡論詞之起源，見諸述作者，無不落於填實和聲，由詩變詞之窠臼中，而不能拔。

任二北並指出：「襯字原為適應修辭達意之需要，非為配合聲樂之需要也。既屬修辭達意之所需，則因辭而異，各首不同，而襯字之用否，與用之多寡，當亦不同；且隨襯隨了，不成定格。此與適應聲樂需要之添聲添字，一經添就，即永成定格，用某調並須遵某格者，

說恐誤。

[①]參見任二北《敦煌曲初探》第二章（曲調考證），頁 91。

[②] 施蟄存《楊柳枝》，《北山四窗》頁 165-166。上海文藝出版社，2000 年 1 月上海第一版。

[③] 唐圭璋《雲謠集雜曲子校釋》論初期詞七條，首曰：「有襯字」。華連圃《劇曲叢談》（一），亦認《雀踏枝》（一一五）有襯字，與後世戲曲同。

[④]這裏，任氏似乎不願意將其看作「新調」，即「又一體」。因指出：《楊柳枝》與《添聲楊柳枝》，皆有一定之格式。若以過去《詞律》《詞譜》之標準繩之，敦煌曲既發現後，為各詞調添出之「又一體」，毋乃太多。

乃截然兩事。」意思是說，襯字與添聲，或為辭章自身修辭之需而添加，或為辭章合樂之需而添加，須嚴加區分。為辭章合樂之需而添加，可能與填實和聲或泛聲有關，五、七言聲詩入樂常見此情形，或許與詞體的產生有關，但為著修辭，卻已經是詞體產生以後的事，不能作為由詩變詞的例證。除了《楊柳枝》，任二北還以《臨江仙》《魚歌子》及《擣練子》為例，對其用襯情況，仔細考辨，並指出：「以上四辭襯字襯句之情形，自非尊前花間所有。當認爲五代以後，歌辭轉入詩人詞客之手，乃益趨於含蓄蘊藉之證」[①]。

二 時代問題與作者問題

倚聲填詞究竟起源於何時？又是甚麼人創造出來的？由於諸家各自的出發點不同，標準不同，判斷不一樣，所以至今未能達成共識。因將較具代表性的幾種意見歸納於下，以備抉擇。

（一）時代問題

有關詞體產生的時代問題，就三個階段的討論看，情況有些不同。第一階段，偏重於紙上材料，有關討論，大多從文獻到文獻，梁啓超的六朝說和胡適的中唐說，大行其市；第二階段，集合地下材料與紙上材料，擴大視野，進一步引起論者的思考，間或有新的問題提出；第三階段，不了了之，尚待新的開拓。

1 詞體起於六朝至隋唐之際

就總體上看，六朝至隋唐之際，時間跨度相當大，諸家之說，仍有一定區別。

梁啓超以梁武帝（蕭衍）的《江南弄》為例，證實詞起源於六朝。並指出：南北朝人作品，已與後世之詞相近[②]。對此，劉大傑既表示贊成，又提出不同看法。謂梁武帝所作「還不能算是嚴格的詞」。劉氏認為詞體的正式成立及其迅速成長，當在中晚唐時期[③]。

夏承燾曾贊同胡適的中唐說，後來作了修正，將詞體產生時代，上推至隋唐之際（見上文所述）。唐圭璋將《教坊記》所載曲名表與新發現的敦煌曲互證，做出詞起源於隋的判斷[④]。

任二北提出：研究敦煌曲之時代，應分四方面：創調時代、作辭時代、選集時代、寫卷時代。各為一事，不容牽混。謂：「若隨創、隨作，隨作、寫，俱在同時者，全部五十六調、五百餘曲中，曾無一首如此，可不待言。」並謂：四種時代的判定，尤其是作辭時代，除晚唐數曲外，均缺欠確切有力之證明，僅得曰可能，或假定如此。因此，任氏提出：須逐一研求，糾其淺率，以臻精確[⑤]。

主張詞起源於六朝至隋唐之際者，似皆以爲，梁武帝（蕭衍）的《江南弄》、隋煬帝（楊廣）以及王胄的《紀遼東》，其句式、字聲、韻位，皆與後來的詞相同。但再深入去看，諸氏的主張，依據似乎並不一樣。或者依據沈括、朱熹的和聲說、泛聲說，或者力破填實說。前者以梁啓超和劉大傑為代表，後者以任二北為代表。

2 詞體起於初盛唐之間

以爲詞體起於初盛唐之間，鄭振鐸、陰法魯持此說。鄭以新聲與古曲的角度立論，以爲不必溯源到唐以前，武后朝，正其時也[⑥]。陰從歌詞合樂的角度立論，謂：南北朝時期，傳

[①]以上詳見任二北《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說），頁 351—353。
[②]梁啟超《中國之美文及其歷史》。
[③]劉大杰《中國文學發展史》中卷。
[④]唐圭璋、潘君昭《論詞的起源》。
[⑤]任二北不同意唐圭璋對於雲謠三十三曲作辭時代的判定。曾指出：「如唐氏《校釋》因《雲謠》十三調內，有十二調名見於崔記，遽謂『隋已有詞之創作，更何疑於盛唐』。又謂『此集乃早於《花間集》二百年』，遂斷其三十三曲之作辭時代皆在盛唐，即坐將創調時代混為作辭時代之故也。」見《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說），頁 225。
[⑥]鄭振鐸《中國文學史》（插圖本）頁 418。

統樂曲配有雜言體詩，入唐以後，並未變爲詞調。南北朝時期的雜言體不會和唐代的長短句完全相同。前一階段唱詞形式的出現，並不意味著一種新文體的誕生[①]。贊成此說的還有施議對，他在《詞與音樂關係研究》中，既指出，將詞體產生時代定於初盛唐之間，恐較爲合適，又依據新發現的敦煌曲辭，進一步證實這一推斷。謂：「早在唐武后時期，長短句歌詞創作就已經開始，玄宗朝，長短句歌詞創作更加盛行；武后至玄宗朝的歌詞創作，不僅在形式格律上，標誌著長短句歌詞漸趨定型，而且，從創作隊伍、歌辭內容及其在社會上流行情況看，也可見填詞、歌詞已成爲社會文化生活的重要內容，長短句歌詞創作已不是個別人的偶然嘗試。」[②]。

3 詞體起於中晚唐之後

胡適持中唐說，曾對朱熹的話作「註解」（王國維語，見上文所引）。胡雲翼對之極爲贊賞。謂：胡氏這一段話，說得比較的正確。並對之加以補充說明。稱：「唐代的新體樂府，在盛唐時候，還是詩人自作他們的律絕詩，樂工們自製他們的樂曲和依曲拍為句的長短句歌詞，兩方面的關係是分離的；不過樂工們的歌詞做不好，乃取詩人現成的律絕詩譜為樂歌，以應燕樂的需要。因此，詩人與樂工伶妓們的關係逐漸接近。到了中唐，懂得音樂的詩人，他們看著拿律絕做詩歌詞，實在是不十分協樂；同時又看樂工們做的長短句的歌詞，音調和諧，體製新穎，乃亦依其歌詞的曲拍，戲填為長短句的歌詞。一個詩人偶然填了一首，又一個詩人起來效尤填一首，一再嘗試成了功，漸漸地風行，於是長短句的詞體便在文人的社會裏確立起來。」[③]

這裏，特別須要指出的是，在為胡適的話作補充說明之前，胡雲翼說：「我們相信後來詩人之敢於去作『依曲拍為句』的嘗試，一定是早看慣了樂工伶妓們做的長短句的歌詞，不過嫌其不文，為之另作新的雅詞，以廣流傳耳。」並說：「文學史上的一切新文體都起自民間，文人很少有自動革新的勇氣。詞體的起來也不是例外。」既承認詩人嘗試之前，已有「樂工伶妓們做的長短句的歌詞」的存在，令其「早看慣了」，又主張，文人嘗試後，長短句的詞體方才真正確立。可知，胡適、胡雲翼二氏之所持論，當有兩個分離，一為歌詞與樂曲的分離，另一為樂工伶妓與文人的分離。

（二）作者問題

這是與時代互相牽連的問題，在中國文學史上，詞這一特殊的詩歌樣式，究竟是由誰所創作的？也就是說，誰是這一新興文體的創造者？論者對此，除了因材料依據不同而產生意見分歧，還因觀念不同而持有不一樣的見解。綜觀各種意見，歸納起來，大致有兩方面的主張。或以爲，詞體起於民間；或以爲，詞體起於文人。

1 詞體起於民間說。

胡適在《〈詞選〉自序》中稱：「詞起於民間，流傳於娼女歌伶之口，後來才漸漸被文人學士採用，體裁漸漸加多，內容漸漸變豐富。」並於《詞的起源》一文提出：「我疑心，依曲拍作長短句的歌詞，這個風氣是起於民間，起於樂工歌妓。文人是守舊的，他們仍舊作五七言詩。而樂工歌妓只要樂歌好唱好聽，遂有長短句之作。劉禹錫、白居易、溫庭筠一班人都是和倡妓往來的；他們嫌倡家的歌詞不雅，——如劉禹錫嫌民間的竹枝詞『傖儜』一樣，——於是也依樣改作長短句的新詞。」

胡適提出詞起於民間，主要指起於樂工歌妓。胡雲翼認同民間說，同樣指起於樂工歌妓。

[①]陰法魯《關於詞的起源問題》。
[②]施議對《詞與音樂關係研究》頁 45。
[③]胡雲翼《中國詞史大綱》頁 19-20。北新書局，1933 年 9 月上海初版。

胡雲翼稱：開元前後的樂曲，一部分可以用律絕詩作歌詞，一部分，也許就竟是大部分，是不能夠拿整齊方板的律絕詩來協樂譜為歌詞的。但是，當時樂曲繁多，決不會除了用並不十分合樂的單調的律絕詩作歌詞以外，竟沒有別的更協樂一點的歌詞。不過，這種協樂的歌詞不是出自文人，大都是出於無文名的樂工伶妓之手[①]。胡雲翼這段話，可看作是對於胡適民間說的充實。

由於上文所說兩個分離，胡適、胡雲翼二氏之主民間說，皆以爲長短句的歌詞起於民間，而確立於文人。胡適此說，一經宣揚，學界多以之爲準則。詞體起於民間之說，風行於二十世紀。

民間與否？牽涉到歷史觀念，亦牽涉到階級觀念。胡適的論斷，是否帶有意識形態因素，是可以探討的，而後來者對這種說法的發揮，則似乎擺脫不了意識形態的統制。尤其是處於蛻變期的內地詞界，對於民間說，幾乎沒有人說一個不字。一九七八年間，唐圭璋、潘君昭發表《論詞的起源》，提及王金珠，論者或進一步加以坐實，以爲找到一位新興文體的創造者[②]，頗有點捕風捉影的態勢。

當然，對於胡適的民間說，論者亦有不同看法。如有意見認爲，歌詞合樂，文人學士以及樂工、歌伎，同樣參與其事，無需有何等級之分。一部《雲謠集雜曲子》，無名氏作者與具名作者，除歐陽炯、李傑外，溫庭筠及其餘作者，實際都在民間。無名氏作者與具名作者，二者之間，最多只能是民間與文人間的區分（施蟄存語），同是一個大民間（任二北語）。

任二北稱：唐代樂曲，以聲樂為主，又有舞容為之輔翼；流行使用，遍及於全社會之生活中。有井水處，先皆有聲，飲其水者，遂皆有辭。萬竅同號，各抒胸臆。匯而總之，乃蔚爲大觀。其內容之複雜豐富，當然與後世詞業，判然異趣。任二北以爲：只就開元以來流行社會之歌曲看，分明可劃分二類：一乃當代詞人雜詩，清商與胡曲兼用；一乃里巷之曲，所用當以胡夷新聲與長短句辭較多。謂：雜詩作者，為當代詞人。配合胡樂之長短句辭，則多出於里巷間之無名作者。後者如征夫、怨婦、邊客、遊子、妓女、狎客等，皆有份。狎客之中，文人寓焉。任二北並將敦煌曲內容劃分爲二十類，作者十餘種。謂：「綜觀五百餘辭內，國計民生所繫，人情物理所宣，範圍已不為不廣：儒釋道三教皆唱也；文臣、武將，邊使、番酋，俠客、醫師，工匠、商賈，樂人、伎女，征夫、怨婦，……無不有辭也。」因此，任二北指出：「民間絕非僅僅樂工、伶人、歌妓三種人所能充實成功，亦絕不至拒絕彼確有寫作俗曲、俚曲、佛辭能力之無名文人與佛子，而不許廁身其間。」並指出：「除昭宗（李傑）及累官翰林學士、進侍郎、門下同平章事之歐陽烱二人外，必合其他之十餘種人爲一大民間，乃得成此五百餘首民間之曲。」[③]

2 詞體起於文人說

歷來以爲李白，乃「百代詞曲之祖」[④]。以為文人詞的開始。但對於所傳《菩薩蠻》與《憶秦娥》的真偽問題，一直存有異議[⑤]。那麼，在詞體產生及確立的過程，文人究竟扮演

[①]胡雲翼《中國詞史大綱》第一編第一章「詞的起源」，頁 18。北新書局，1933 年 9 月初版。

[②]唐圭璋、潘君昭《論詞的起源》，曾提出：研究詞的起源，首先應該學習最高指示。謂：「作為文學樣式之一的『詞』，必然是起源於勞動人民，而決不可能起源於梁武帝、隋煬帝或其他封建文人。」並指出，「《江南弄》真正的作者應該是善歌『吳聲西曲』的宮中女歌手王金珠」。稱：《通典》卷一四五指了這一點：內人王金珠善歌『吳聲西曲』，又制《江南歌》，當時妙絕。」文章所說勞動人民，難免牽強，也有點模棱兩可。比如《江南弄》，唐、潘實際上並未承認其為詞，即一般所說合樂的詞，並曾點明，其所配樂曲，乃六朝時流行江南一帶的「吳聲西曲」。似詞非詞，而又未將其排除在外。

[③]以上所引，均見任二北《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說）。

[④]黃昇《花庵˙唐宋諸賢絕妙詞選》。

[⑤]胡適稱：崔令欽《教坊記》中有《菩薩蠻》詞調，為後人所添入，不足證明盛唐時已有此曲調。唐圭璋、

著什麼角色？對此論者大致圍繞以下兩個方面的問題展開論辯。

（1）文人創作與樂工歌伎創作的雅俗優劣問題

一種意見以爲，長短句歌詞創作經歷過先俗後雅的過程。期間，如沒有文人的加工，就不能廣泛流傳。另一種意見則與之相反，認為里巷之曲，並非不雅。前者以王國維、龍榆生、鄭振鐸諸氏為代表，後者有任二北，堅持不同看法。

王國維評《雲謠集雜曲子》內《天仙子》稱：「此一首，當是文人之筆；其餘諸章，語頗質俚，殆皆當時歌唱腳本也。」[①]龍榆生評集中《鳳歸雲》《洞仙歌》以及《破陣子》亦稱：「詞俱樸拙，務鋪敘，少含蓄之趣，亦足為初期作品，技術未臻精巧之證。」[②] 龍榆生以爲，初期作品與後起製作，在形式及藝術技巧上，均有所區別。曾指出：「凡同一調名而句度參差、平仄亦不甚嚴整者，往往為較先之作品，或文士深通樂曲者之所為；以其人恆與樂工接近，其或移宮轉調，聲詞配合，可以互為參詳；非若純粹文人，只能依一定之成規，或曾經他人嘗試填過之舊例，斤斤於字句之出入，且特別注意於精巧之技術也。」並以《雲謠集》中之《鳳歸雲》《竹枝子》《洞仙歌》以及《拜新月》為例，謂其間句度參差，未易悉數。認爲此等初期作品，或竟出樂工所為，或接近樂工者之所製。以詩人依曲拍為句之詞，如劉白王韋諸作擬之，工拙之數，自不相侔。因提出：非得有「士行塵雜」之溫庭筠這樣的功臣出現，令、慢曲詞之創製，才能有日異而月新的局面。

鄭振鐸贊同此說。所著《中國俗文學史》之論《雲謠集》，謂其「已是文人們所編集的東西了，故多半文從字順，相當雅致，和一般粗鄙的小曲的氣息不同」[③]。《敦煌的俗文學》論「雲謠」亦稱：「不少華雅的文句，……這顯然的可知其為文人學士的手筆，或經過文人學士的潤飾的。」[④]

對於以上説法，任二北頗不以爲然。謂：以爲凡語頗質俚者，皆出樂工、歌妓之手。可能受到王國維影響，實皆未就敦煌全曲詳加分析，而想像如此耳[⑤]。

這裏，有兩個問題可再加討論。一是所謂初期之詞，是否皆樂工歌伎之作；二是凡初期之詞，是否皆俚俗、樸拙。前一個問題下文將另列述。後一個問題，任二北於論修辭中，已加以揭示。謂：就定格聯章之諸曲及普通曲辭與明清小曲相比，前者明敦煌曲與明清小曲間之異與遠，後者則明其同與近。例如，敦煌曲內《五更轉》之取材與修辭，任氏以爲，如用隋唐以來文藝作品之一般標準看，可以斷曰：通俗有之，俚俗未必。傳辭中既絕無市井情調，亦絕未用詭喻奇譬，去後世《五更轉》之「村俗」、「俚俗」或「鄙俗」者尚遠。這就是所謂異與遠。至於一般敦煌曲（普通曲辭），則正相反。其中，有確具後來明清小曲之濃重氣息者。例如，《竹枝子》等二十餘曲，任氏以爲，此種氣息之形成，或在內容，或在意境，或在取材，或在寫法。凡四項具備者，其有類於明清小曲，故不待言，即四項之中，能有二三，亦自與之相接近。這就是所謂同與近。二者皆説明，敦煌傳辭，無論定格聯章，或者是普通曲辭，皆並非都「做不好」（胡適語）[⑥]。

（2）長短句詞體的創造問題

一種意見以爲，詞體之創造，樂工歌伎居先，文人學士隨後。謂文人一般都比較保守。

潘君昭稱：《菩薩蠻》，《教坊記・曲名表》及敦煌曲均有此調名，李白在開元、天寶時依調作詞完全有可能。

① 王國維《唐寫本〈雲謠集雜曲子〉跋》。《王國維文集》第四卷。頁 217。中國文史出版社，1997 年北京版。

② 參見龍榆生《詞體之演進》。

③ 《中國俗文學史》。商務印書館，1938 年 8 月上海初版。

④ 載《小說月報》第 20 卷第 3 期（1929 年 3 月）。

⑤ 任二北《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說），頁 284。

⑥ 任二北《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說），頁 370 及 380。

從初唐到中唐，文人依曲調調式填詞，較為常用曲調，只《一七令》《憶長安》《調笑》《三台》等十餘調，且多數為五言或七言四句的齊言體。直至晚唐溫庭筠的出現，長短句歌詞創作，方才形成一種風氣。沒有民間的創造，就沒有文人的製作。另一種意見則認為，初期樂壇，樂工歌伎與文人學士皆參與其事，頗難分得清你和我，隨著樂壇分工，各司其職，樂工歌伎與文人學士的角色，才逐漸區別。謂樂工歌伎創造新文體，是不切實際的。

持前一種意見的，以胡適、胡雲翼為代表，夏承燾、唐圭璋諸氏，亦有相近見解。持後一種意見的，則有任二北等人。

胡適論詞的起源，曾有這樣的推測：「唐、五代的文人填詞，大概是不滿意於倡家已有的長短句歌詞，依其曲拍，仿長短句的體裁，作爲新詞。到了後來。文人能填詞的漸漸多了，教坊倡家每得新調，也可逕就請文人填詞。」似將樂工歌伎看作是新文體的創造者。

任二北不贊同這樣的推測，曾指出：「陰氏序中，又謂『真正原始的詞，出於樂工伶人之手，惜文獻無考，常引為憾；得敦煌寫曲，而彌補此缺陷』云云，恐亦為事後牽合之談而已，或受胡適『詞的起源』一文之影響。」任二北以爲：「樂工伶人，自有其樂與歌之專業，對於寫作，偶然模擬，當屬可能；若其平時所歌之文辭，要仍以取給於里巷與文人兩方面者基多，未必真能創造文體。」任二北指出：《雲謠集雜曲子》雖似為樂工伶人歌唱之腳本，即使以「雲謠集」三字命名而論，已非文人不辦，工伎習用而已[①]。敦煌寫曲五百餘曲內，文字修整，格律無訛，接近尊前花間，多帶文人氣息者，除溫庭筠等所作五辭，已有主名外，細細檢查，嚴予抉擇，亦尚有三十六首在，乃出於文人。這是不可否認之事實。在《敦煌曲初探》一書中，任氏曾將三十六首之目一一開列出來。並於三十六首之外，特別提及〔五零一〕以下百卅四首《十二時》，謂其「文字流暢細密，婉轉深入，高出一般佛辭與變文之上，其作者絕非胡適所謂『當時俗講的和尚，本來都是沒有學問、沒有文學天才的人』。其曲雖向里巷講唱，正出於一有學問、有文學天才之和尚」。意即並非只有樂工歌伎，才是詞體的天才創造者。

任二北稱：「諸曲內容各別，乃各憑一種專門之社會經驗以寫成。文人、學士固博不至此，樂工、伶人、歌妓，又何嘗能一博至此。」並稱：「樂工歌妓之不善詞章，絕非才力不如，天生愚拙，乃其人已自有音樂、歌唱、舞蹈、表演上之專業、專藝與專長在。此中能事無窮，雖竭畢生全力，亦難造極。乃又欲其人普遍兼擅詞章，洞達世情，列於作者之林，於勢實有所不許。」因指出：以爲樂工歌伎能於開創長短句詞體，或奄有全部俗曲俚曲之寫作能力，直是吾人在千載之下，於書卷几席之間，偶然興到之一美想而已，未經深思熟慮也[②]。

三 餘論：不是結論的結論

施蟄存《說「詩餘」》指出：「一種文學形式，從萌芽到定型，需要一個或長或短的過程。這種已定型的文學形式，還需要另一個過程，才能確定其名稱。詞是從詩分化出來，逐漸發展而成爲脫離了詩的領域的一種獨立的文學形式，其過程從盛唐到北宋，幾乎有二三百年的時間；而最後把這種文學形式定名為『詞』，還得遲到南宋中期。」[③]

這段話說一種文學形式的兩個過程，從萌芽到定型的過程以及確定其名稱的過程。如用以闡釋詞源問題，同樣也當作如是解。一個是來源，謂發生、發展，是一長過程；一個說認識，謂看清其真正面目，給個合適名稱，也需要一長過程。中國文學史上，對於詞

[①]施蟄存指出：「《雲謠集》諸曲子，文字雅俗不一，可見非一人所作，唯題材皆不外乎閨怨艷情，與《花間集》諸詞無異。『雲謠』事出《穆天子傳》，意此書亦文人所集，故得標此雅名。」此說與任氏同，可供參考。據《敦煌詞淵源》。《北山四窗》頁 189。

[②] 以上引文，見《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說），頁 211，頁 290—291，頁 285—287。

[③] 施蟄存《說「詩餘」》，《北山四窗》頁 145。

源問題的探討，如從沈括、朱熹說起，至今已有一千餘年，而從梁啓超、胡適說起，前後也差不多一個世紀。經歷了如此漫長的時間，人們對於詞源的認識及探測，結果又如何呢？

二十世紀五十年代，任二北曾特別指出：「三十年來，中日人士研究詞之起源者，說既多矣，但尚停滯在互相牴牾之間，去協議之階段甚遠。敦煌曲刊布，亦既三十年，而諸家在此項研究中，從未引作例證。」任二北的這一指證，與詞界事實大致相符。因此，希望能夠解決前所不能決之疑問，為三十年此項紛爭作一總結。這是任二北為自己所確認的一項歷史使命[①]。為決疑問，總結紛爭，這既是任二北自身的願望，應當也是學界認識、探測詞源問題的共同目標。而從任二北提出這一指證，又經歷了半個世紀。至今，有關論爭，實際上仍然沒有結果。於新舊世紀之交，有人提出，詞的起源問題是一個牽涉面極廣的文化命題，謂其難解難分，牽涉到多個層面，由多種因素所造成。其中，必然夾雜著思想、觀念問題，為一定意識形態所統制。諸如時代問題的論爭，是向前看，還是向後看？是將詞體產生的時代移前，還是推後？這都可能牽涉到立場、觀念問題。如此這般，大多有一套不同尋常的見解。文化命題的提出，為學界增添了參照系，也許有助於分析、判斷，但也不宜輕易地給上綱上綫。否則，將會使問題變得越來越複雜，越來越難以了斷。

本文就二十世紀詞學研究領域八大議題中，關於詞源問題的討論，進行了一番回顧，並將各方意見歸納為兩個方面問題——音樂問題與體裁問題以及時代問題與作者問題，而逐一列述，進行比較。名為「述略」，即依事實説話，一切憑藉證據。這樣做，希望能夠擺脫各種牽涉，包括意識形態統制，就詞論詞，為紛爭的總結提供參考。而今，兩個方面問題的論爭，儘管仍然未有結論，但若只看探討的過程，則其中所運用的方法，似乎仍有進一步改善和利用的價值。例如，五十年代任二北所說「例證」問題，也就是二重證據法，就是個值得加以改善及利用的方法問題。二重證據法，本是王國維所倡導的治史方法，任二北將其用於詞源研究，將紙上之材料與地下之新材料對接，甚多新創之見。所撰《敦煌曲初探》《敦煌曲校錄》以及《敦煌歌辭總編》，已為後學提供大量資料和證據。而以一人之力，甚是難以承擔起歷史重任。許多工作，尚有待後來者進一步加以發揚光大。又如，八十年代施議對提出兩個標誌一個長過程，對於詞源探測，也是頗具建設性的倡議。兩個標誌，是指長短句出現的標誌以及歌法轉變的標誌，亦即樂曲形式標誌及合樂形式標誌。前者看句式，屬齊言或者雜言；後者看歌法，是歌詩之法還是歌詞之法。只是依樂曲形式判斷，可能斷至六朝，至梁武帝的《江南弄》；而依合樂形式判斷，似可推自樂府、詩經，因其往往以一種格式（樂歌形式），兩種歌法（歌詩與歌詞）的姿態出現。兩個標誌，分而察之，難以為準；兩個標誌，合而觀之，才能斷定詞體之是否確立。而一個長過程，則主要考慮近源與遠源問題，説明詞體之發生，並非偶然事件[②]。這一倡議，對於今後之詞源探測，相信仍可發揮一定的參考效用。

本文列述二十世紀詞源問題研究狀況，自梁啓超、胡適開始，而下限則斷至一九九五年。這是新舊交替的一年。既為詞學蛻變期的結束，又為新世紀詞學研究新的開拓期的開始。詞源問題，是二十世紀詞學研究八大議題之首，新的開拓期，或者也當由此入門，據以進取。

由於水平所限，加上圖書資料之不易搜尋，「述略」之作，實難勝任。錯漏之處，敬希方家指正。

[①] 見《敦煌曲初探》第五章（雜考與臆說）。

[②] 詳參施議對《詞與音樂關係研究》第二章「唐五代合樂歌詞」。

从20世纪词学论著影响力的排名看CSSCI评价体系的局限性*

武汉大学文学院　王兆鹏

摘　要：CSSCI（中文社会科学引文索引）作为一种学术评价体系，已经越来越受到高等学校、科研部门和管理机构的重视。用CSSCI中的引用率来评价一位学者、一部论著的影响力，确实有一定的客观性、公正性、科学性和可比性。但是，如果将影响力等同于或认同为学术价值、学术水平甚至学术贡献的时候，就会出现不公正、不科学的偏差。我们用CSSCI引用率来衡量20世纪词学研究论著的影响力时发现：学术影响力不等于学术价值和学术贡献；论著的学术影响力跟学术价值只有一定的正比关系，而没有完全的正比关系；论著的学术影响力，跟学术含量的高低、研究对象的广狭冷热、研究类型的适用与否、出版流通的畅通与否等因素相关。只有在研究类型、对象大体相同的情况下，学术含量（价值）才是决定论著影响力的主要因素；如果研究类型、对象不同，学术含量就不是决定成果影响力的主要因素。因此，用CSSCI的引用率来比较、评估论著影响力的大小，就只能是在同类型的论著中进行比较，如果不分类型、不分对象，仅凭CSSCI的引用率这一项指标来衡量评价所有论著的影响力，是不公平、不科学的；用CSSCI的引用率作为唯一的指标来衡量评估论著的学术含量、学者的学术水平或学术贡献，更是不公平、不科学的。

关键词：CSSCI　引用率　被引数　20世纪　词学研究　影响力

CSSCI（中文社会科学引文索引）作为一种学术评价体系，已经越来越受到高等学校、科研部门和管理机构的重视和青睐。用CSSCI中的引用率来评价一位学者、一篇论文、一部论著的影响力，确实有一定的客观性、公正性、科学性和可比性。但是，如果将影响力等同于或认同为学术价值、学术水平甚至学术贡献的时候，就会出现不公正、不科学的偏差。有关管理部门用CSSCI进行评估时，往往是将影响力等同于学术价值和学术贡献的，认为CSSCI中的引用率越高，就意味着影响力越大，学术价值（水平）越高，学术贡献越大，反之亦然。

我们在用CSSCI统计分析20世纪词学研究成果的影响力时，发现CSSCI既有客观公正性，也存在着明显的局限性。操之失当，评价作者的学术贡献或成果的学术价值时就会有失公正和科学。

一、 20世纪词学研究论著影响力的统计排名

* 本文为教育部人文社会科学基金项目《20世纪词学论著的定量分析》（项目编号：03JB750.11-44013）成果之一。

先看 20 世纪词学研究论著影响力的排名。

为了从不同的角度考察 20 世纪词学研究论文和著作的影响力，我们采用了两种统计数据，一是 CSSCI 的被引数，二是博士论文的被引数。通过答辩的博士论文，都达到了一定的学术水准，所引用的论著基本上是论文所涉及的研究领域中具有体表性的成果。因此，通过统计分析博士论文中的引用情况，能够了解有关研究论著在博士这个特殊的学术群体中的影响力。

我们先抽样调查了《中国学位论文全文数据库》中 2000-2007 年间 190 篇与词学研究相关的古代文学专业博士论文的引用参考书目，再统计这些博士论文所引 20 世纪产出的词学研究论著的频次，然后根据被引数的多少，确定 100 种被引数较多的 20 世纪的词学研究论著。最后，再查 2000-2007 年间这 100 种词学研究论著在 CSSCI 中的被引数。

之所以将博士论文和 CSSCI 统计的时间范围限定在 2000 年以后，是因为我们统计 20 世纪词学研究论著的时间下限是 2000 年，如果统计 1999 年以前的 CSSCI 和博士论文的引用率，那么对于 2000 年产出的论著就不公平，2000 年产出的论著不可能在此之前被引用。

表 1 就是我们的统计结果。需要说明的是，表中的“论著”是以在 CSSCI 中的被引数和在博士论文中的被引数之和为序来排列的，高者居前，低者居后。CSSCI 的影响力和博士论文的影响力的权重应有不同，但如何区分二者的权重，站在不同的立场会有不同的理解。我们试着将 CSSCI 和博士论文的权重分别定为 0.7 和 0.3 或 0.6 和 0.4，并加以计算，其结果与不分权重的结果稍有不同，但相差不大。为求省便，二者的权重暂不加区分。于是，将二者的被引数相加，所得之和即为一部论著的综合影响力。

表 1　20 世纪词学研究论著影响力一览表

书名	作者	出版社	出版年	CSSCI 被引数	博士论文被引数	合计	类型[①]
人间词话	王国维	词话丛编本	1986	318	51	369	D
词话丛编	唐圭璋	中华书局	1986	176	149	325	C
全宋词	唐圭璋	中华书局	1986	150	75	225	A
唐宋词通论	吴熊和	浙江古籍出版社	1985	52	53	105	D
龙榆生词学论文集	龙榆生	上海古籍出版社	1997	36	38	74	D

[①] 论著“类型”的划分，详见后文。

全金元词	唐圭璋	中华书局	1979	44	30	74	A
清词史	严迪昌	江苏古籍出版社	1990	43	29	72	D
词学通论	吴梅	华东师范大学出版社	1996	24	39	63	D
迦陵论词丛稿	叶嘉莹	河北教育出版社	1997	41	21	62	D
唐宋词史	杨海明	江苏古籍出版社	1987	19	42	61	D
中国词学批评史	方智范等	华东师范大学出版社	1994	19	39	58	D
全唐五代词	曾昭岷等	中华书局	1999	27	30	57	A
词籍序跋萃编	施蛰存	中国社会科学出版社	1994	20	36	56	C
唐宋词流派史	刘扬忠	福建人民出版社	1999	18	35	53	D
稼轩词编年笺注	邓广铭	上海古籍出版社	1993	32	30	52	B
宋代词学资料汇编	张惠民	汕头大学出版社	1993	14	27	51	C
唐宋词人年谱	夏承焘	古典文学出版社	1955	22	27	49	E
词曲史	王易	东方出版社	1996	16	32	48	D
词学论丛	唐圭璋	上海古籍出版社	1986	21	23	44	E
唐宋词史论	王兆鹏	人民文学出版社	2000	12	31	43	D
吴熊和词学论集	吴熊和	杭州大学出版社	1999	19	21	40	D
诗词散论	缪钺	上海古籍出版社	1982	16	24	40	D
唐宋词社会文化学研究	沈松勤	浙江大学出版社	2000	16	23	39	D
中国词学史	谢桃坊	巴蜀书社	1993	12	26	38	D
词史	刘毓盘	上海群众图书公司	1942	14	22	36	D
南宋词史	陶尔夫、刘敬圻	黑龙江人民出版社	1992	15	21	36	D
中国词学大辞典	马兴荣等	浙江教育出版社	1996	14	20	34	C
李清照集校注	王仲闻	人民文学出版社	1979	19	15	34	B

姜白石词编年笺校	夏承焘	上海古籍出版社	1981	15	18	33	B
夏承焘集	夏承焘	浙江古籍出版社	1998	23	10	33	D
全唐五代词	张璋、黄畲	上海古籍出版社	1986	15	18	33	A
清代词学的构建	张宏生	江苏古籍出版社	1999	12	19	31	D
宋元词话	施蛰存、陈如江	上海书店	1999	10	20	30	C
金元词论稿	赵维江	中国社会科学出版社	2000	11	18	29	D
词与音乐关系研究	施议对	中国社会科学出版社	1985	3	25	28	D
宋代词学审美理想	张惠民	人民文学出版社	1995	7	21	28	D
宋词通论	薛砺若	开明书店	1947	9	19	28	D
宋词纪事	唐圭璋	上海古籍出版社	1982	11	17	28	C
词与音乐	刘尧民	云南人民出版社	1982	14	13	27	D
辛弃疾词心探微	刘扬忠	齐鲁书社	1990	13	4	27	D
灵谿词说	缪钺、叶嘉莹	上海古籍出版社	1987	11	15	26	D
唐宋人词话	孙克强	河南文艺出版社	1999	14	12	26	C
唐宋名家词选	龙榆生	上海古籍出版社	1980	9	16	25	F
唐宋词与唐宋歌妓制度	李剑亮	杭州大学出版社	1999	6	18	24	D
唐五代两宋词选释	俞陛云	上海古籍出版社	1984	9	15	24	F
宋词举	陈匪石	金陵书画社	1983	9	15	24	F
唐宋词美学	杨海明	江苏古籍出版社	1998	5	18	23	D
唐宋词论稿	杨海明	浙江古籍出版社	1988	3	20	23	D
词集考	饶宗颐	中华书局	1992	5	18	23	E
宋词辨	谢桃坊	上海古籍出版社	1999	5	18	23	D
词论	刘永济	上海古籍出版社	1981	8	15	23	C
唐宋词选释	俞平伯	人民文学出版社	1979	9	14	23	F
唐宋词简释	唐圭璋	上海古籍出版社	1981	5	17	22	F

乐章集校注	薛瑞生	中华书局	1994	6	16	22	B
宋南渡词人群体研究	王兆鹏	台北文津出版社	1992	5	16	21	D
清名家词	陈乃乾	开明书店	1936	8	12	20	A
唐宋词集序跋汇编	金启华等	江苏教育出版社	1990	5	15	20	C
宋词研究	胡云翼	巴蜀书社	1989	8	11	19	D
东坡词编年笺证	薛瑞生	三秦出版社	1998	8	10	18	B
阳羡词派研究	严迪昌	齐鲁书社	1993	10	6	16	D

初看上去，这份 20 世纪词学研究论著影响力的排行榜，似乎没有什么问题。

王国维的《人间词话》，列为 20 世纪影响力最大的词学论著，应该不会有人质疑。《人间词话》的影响，不止是在词学研究领域内，还遍及整个古代文学研究和文艺学研究领域。书中提出的“境界”说，是 20 世纪中国文学研究中使用最广泛的本土化的核心范畴之一。所以，《人间词话》高居 20 世纪词学研究论著影响力排行榜的榜首，自在情理之中。

唐圭璋先生的《词话丛编》和《全宋词》，作为词学研究特别是宋词研究的两大基本文献，只要研究宋词，就不能不阅读、参考《全宋词》和《词话丛编》。其影响力位列第二和第三，也是名副其实。

龙榆生和吴梅先生都是宗师级的大学者，叶嘉莹先生是蜚声中外的词学专家，他们的代表作《龙榆生词学论文集》、《词学通论》和《迦陵论词丛稿》的影响力位居前十名，自然也是名至实归。

吴熊和先生的《唐宋词通论》、严迪昌先生的《清词史》、杨海明先生的《唐宋词史》，都获得过夏承焘词学奖一等奖，是公认的词学研究领域的优秀论著。其影响力排名在前十位，也不让人感到意外。

表 1 中位居前十名的论著，其影响力之所以大，我们肯定会说是因为它们的学术价值高。我们接着要追问的是，学术价值高，是否影响力就一定大？影响力是否等于学术价值？影响力与学术价值是否成正比？影响力越高，是否表明其学术价值越高、学术贡献越大？影响力比较低的论著，是否意味着其学术价值也比较低？要回答这个问题，需分析左右影响力的有关因素。

二、左右影响力的几个因素

如果我们对表 1 所显示的论著的影响力进行分类观察，就可以看出词学论著影响力的

大小，不仅仅取决于它的学术价值，还与其他因素有关。

1.研究对象涉及面的广狭度与影响力的关系

从表 1 可见，影响力位居前十名的，全部是宏观性的研究论著。影响力居前的 30 种词学论著，有 27 种是涉及面比较广泛的宏观性的论著，只有《稼轩词编年笺注》、《李清照集校注》和《姜白石编年笺校》3 种是个体词人的词作研究。在 60 种影响力比较大的论著中，有 54 种是宏观性的研究论著，只有 6 种（前举 3 种和《辛弃疾词心探微》、《乐章集校注》、《东坡词编年笺证》）是个体词人词作的研究。这表明，论著的影响力，与论著研究对象的涉及面有密切关系。论著涉及的对象面宽广，研究对象受关注的程度大，其影响力也比较大；论著的研究面比较窄狭，特别是只关涉一位词人词作的，影响力就相应地比较小。这是因为，研究个体词人的论著，只有研究或者关心这位个体词人的研究者才会参考引用，别的研究者可以不参考引用；而宏观性的研究断代或通代词史、词论之类的论著，则凡是研究或者关注这个断代词人词作的研究者都需要关注或参考引用。很显然，后者的人数比前者的人数要多得多，也就是说，涉及面较广的研究断代或通代词史、词论的论著的被引概率，要远远大于个体词人词作研究论著的被引概率。

兹以刘扬忠的《唐宋词流派史》和《辛弃疾词心探微》这两本论著为例。这两本论著的学术价值、学术水准应该不差上下，就对研究对象的开拓性和理论分析的深度而言，我个人觉得《辛弃疾词心探微》丝毫不亚于《唐宋词流派史》，甚至有过之而无不及，可《辛弃疾词心探微》的影响力（被引数为 27 次）只有《唐宋词流派史》（被引数为 53 次）影响力的一半。这就跟研究对象的广狭度有关。因为，《唐宋词流派史》，凡是研究唐宋词的作者，都需要参考或引用；而《辛弃疾词心探微》，只有研究辛词的作者才参考引用。从各个角度研究唐宋两代词人词作词史的研究者自然比研究辛弃疾一人的研究者要多得多，所以《辛弃疾词心探微》的影响力自然要小于《唐宋词流派史》许多。与此相类似的，是杨海明的《唐宋词史》及其《张炎词研究》，这二种论著的学术含量和学术水平很难说有多大差别，但就影响力来看，《张炎词研究》的被引数总共只有 14 次，而《唐宋词史》的被引数有 61 次，影响力的差距甚大。个中原因，自然也跟各自研究对象的广狭度相关。

因此，我们可以得出这样的观点或结论：当论著的学术价值相同或相近时，论著的影响力与其研究对象涉及面的广狭度有直接的关系，研究对象涉及面宽广的论著往往比涉及面狭窄的论著的影响力要大。在评估论著的影响力时，必须考量其研究对象是否相同或相近。忽视这一点，就会造成不公平。因为，研究对象涉及面宽广的论著，其影响力具有明显的优势。

2.研究对象的冷热度与影响力的关系

影响力除了与研究对象涉及面的广狭宽窄有关之外，还与研究对象的冷热相关。热门的研究对象，受关注的程度比较高，引用率就比较高，影响力也就比较大。而冷门的研究对象，受关注的程度比较低，影响力自然会比较低。所谓“热门”，指大家熟知的普遍感兴趣的领域；“冷门”，指大家比较陌生的不感兴趣的领域。在词学研究中，关于词人、词作、词

史的研究，属于热门；而关于词乐的研究，就相对属于冷门，因为懂得词乐的并不多，能对词乐进行研究的就更少。所以，研究词乐的论著受关注的程度就会比研究词人词作的论著要低，影响力也要小。施议对的《词与音乐关系研究》和刘尧民的《词与音乐》研究，影响力比较低，应该与其研究对象属冷门有一定关系。就这两部书的学术含量而言，其影响力似乎不应该屈居在 40 名左右。《词与音乐的关系研究》，在博士论文中的被引数达到了 25 次，影响力并不低，可在 CSSCI 中只被引 3 次，表明在 CSSCI 的来源期刊中的论文，研究词乐的论文相当少，所以被引数相当低。如果仅仅是按照在 CSSCI 中的被引数来评估《词与音乐的关系研究》的学术价值和学术贡献，由于它的影响力很低而认为它的学术价值也很低，显然是不合适也是不公平的。

同样一本书，也有冷热的变化。比如清词研究，直到本世纪的头几年，还属冷门，问津者不多。2003 年之后，随着《全清词·顺康卷》的出版，清词研究渐成新的热点，因而有关清词的研究论著逐渐受到关注，影响力逐渐提高。比如，严迪昌的《清词史》，2000-2003 年，在 CSSCI 中的被引数比较低，每年都只有一、二次，4 年的被引数总共只有 9 次，到了 2004 年，一年的被引数就达到了 9 次，2007 年一年更达到了 12 次。随着清词研究的升温，《清词史》受关注的程度和影响力也逐步提高。

3.类型的差异与影响力的关系

不同类型的论著，影响力也不一样。为便于比较，我们把表 1 中的 60 种论著分为六类：

A、总集编纂：5 种。

B、别集校注：5 种。

C、资料汇编：9 种。

D、理论分析：33 种。

E、实证考订：3 种。

F、词选评析：5 种

这六种类型数量的多寡，透露出这样几点信息：

其一，理论分析型的论著最多，占总数的 55%；而实证考订的论著最少，只占总数的 5%。看来，理论分析型的论著容易受人关注，故影响力一般比较大。而实证考订类的论著，受关注的程度低，所以影响力相对较小。很显然，这与论著的学术价值无关，而与研究类型有关。

比如，夏承焘先生的《唐宋词人年谱》，是公认的 20 世纪词学研究中最杰出的著作之一，也是最能代表词学宗师夏承焘先生学术水平和学术贡献的著作，同时还是重印次数相当多和发行量相当大的著作，可它在 CSSCI 和博士论文中的被引数和影响力，不仅远远低于《龙榆生词学论文集》，而且也低于《词籍序跋萃编》、《宋代词学资料汇编》这样资料汇编型的著作。无论怎么说，《唐宋词人年谱》的学术水平和学术价值，都不会低于《词籍序跋萃编》和《宋代词学资料汇编》。同样的，饶宗颐先生考订词集版本的实证性著作《词集考》的学术价值、学术水平也绝不会低于《词籍序跋萃编》和《宋代词学资料汇编》，但前者的影响力却远远低于后者，《词集考》在 CSSCI 中的被引数只有区区 5 次，在 60 种影响力较大的词

学论著中，其被引数排名倒数第二。很显然，如果仅仅是用CSSCI的被引数来衡量评估《词集考》的学术水平和贡献，是偏颇的，不公平的，因为它不能有效地测度《词集考》这类版本考证著作的学术水平和学术贡献。

同样是实证考据，像年谱这类词人生平事迹的考订著作，研究相关个体词人的时候，研究者一般还会找来参考；而版本考证的论著，就连研究相关个体词人的研究者，也可以不参考引用。所以，相对而言，版本的考订比词人生平事迹的考订，受关注的程度更低，因而其影响力更小。可在词学研究甚至整个古代文学研究中，谁也不能否认作家生平考订和版本研究的学术价值，更别说像夏承焘、饶宗颐先生这样大师级的学者所撰写的词人生平考订和版本研究的论著了。然而，CSSCI数据统计的结果却是，夏承焘、饶宗颐先生这样大师级的学者所撰写的词人生平考订和版本研究论著的影响力却相当低下。问题的症结在哪？显然不在于这类论著本身的学术水平，而在于CSSCI只能测度外在的学术影响力，而无法衡量评估内在的学术价值。由此也可看出，学术影响力不等于学术价值，不等于学术贡献。

其二，资料汇编的论著较多，而且影响力都比较高。因为资料汇编型的论著，适用性强，能够提供比较便捷和完备的资料，可以减省研究者寻检资料的时间和难度，所以，它的使用率高，被引数和影响力也就相应较高。资料汇编型论著的引用率高，只能说明它的资料价值高，影响力高，却很难据此评价说它的学术价值高，甚至进而认为作者的学术水平高、学术贡献大。

比如，施蛰存先生引用率最高、影响力最大的论著是他与友生合作编的《词籍序跋萃编》和《宋元词话》。可是，这二部论著，并不能真正代表施先生词学研究的水平和贡献。施先生学术价值较高的有关词籍版本、词人生平、词作真伪考订的词学研究论著，影响力很小，以至于“榜”中无名；那些并不能代表其学术水平和学术贡献的资料性论著，影响力却很大，这又说明影响力不代表、不等于学术价值。与此相似的是张惠民，他的《宋代词学资料汇编》属于资料汇编型的论著，而《宋代词学审美理想》则是理论分析型的论著，后者的学术含量也应该比前者高，可后者的影响力差不多只有前者的一半。

再如，唐圭璋先生最受欢迎、影响力最大的论著是《词话丛编》，其次是《全宋词》、《全金元词》和《词学论丛》。就学术含量和成书的难易度而言，《全宋词》编纂的学术含量及其所需要的工作量无疑比《词话丛编》要多得多，因为《全宋词》需要辑佚补遗、校勘考辨，仅仅是对数百种词集版本优劣的斟别，对数千首词作真伪互见的考辨，对几千位词人生活年代和籍贯的考订[①]，就需要异常丰富的学识和巨大的劳动量才能完成。《词话丛编》将80多种词话论著搜罗成一书，固然不易，但就编校的学术含量而言，显然不及《全宋词》。由于《词话丛编》是词学理论批评资料的总汇，涉及整个词学史，无论是研究哪个断代、哪个领域，都需要从中获取原始资料，所以它的影响力要高于《全宋词》。一般情况下，只有研究宋词的人才引用《全宋词》，研究金元明清词的人可以不引用《全宋词》。《全宋词》的影响力高于《全金元词》，则是因为研究宋词的人比研究金元词的人多，所以其引用率相对高一

[①] 唐圭璋先生为之撰有《宋词版本考》、《宋词互见考》、《两宋词人时代先后考》和《两宋词人占籍考》等。这四篇长篇论文，曾合为《宋词四考》一书出版，后又收入《词学论丛》（上海古籍出版社1986）一书。

些，影响力也大一些[①]。《词学论丛》是唐圭璋先生毕生研究词学的论文总汇，而且考据的论文占的比重较大，学术含量之高自不待言，其引用率、影响力却低于《全宋词》和《全金元词》等，可见一部论著的影响力与其类型的适用性有关。

其三，在 60 项影响力较大的 20 世纪词学研究论著中，100%是论著，没有一篇论文入围，表明著作的影响力普遍高于论文。

其四，在 60 项影响力较大的论著中，没有一部是港台学者的论著，也没有一本是海外学者的论著（叶嘉莹先生除外。因为叶先生的身份比较特殊，她本是华人，只是国籍属加拿大，学术活动在国内相当频繁。她有影响力的词学论著也基本上是在大陆出版）。这其中也许有学术水平的差异，但一个不能忽视的重要原因是，港台学者的论著和在港台出版的包括大陆学者的论著，因为发行流通渠道的限制，大陆的学人、读者一般不容易见到，所以，引用率和影响力都不高。举个例子，笔者的《宋南渡词人群体研究》是 1990 年在台北文津出版社出版的，而《唐宋词史论》是 2000 年在北京人民文学出版社出版的，这二部书的学术含量，自以为应该是旗鼓相当。但由于台版书在大陆流通不广，大陆的读者不易见到，所以，《宋南渡词人群体研究》的影响力（21 次）只有《唐宋词史论》（43）的一半。由此看来，在当下特殊的社会环境里，论著的出版地也是左右论著影响力的一个不可忽视的因素。

综合上面的分析，我们可以得出如下几点结论：

一、 学术影响力不等于学术价值和学术贡献。

二、论著的学术影响力跟学术价值只有一定的正比关系，而没有完全的正比关系。可以说，论著的学术价值（含量）越高，其影响力越大；但不能说，学术论著的影响力越大，学术价值越高。因为，学术影响力的高低，不完全取决于学术价值的大小，还跟其他因素有关。

三、论著的学术影响力，与学术含量的高低、研究对象的广狭冷热、研究类型的适用与否、出版流通的畅通与否等因素相关。如果用公式表示，可以写成：

论著的学术影响力=学术含量（乘以一定的系数）+研究对象（乘以一定的系数）+研究类型（乘以一定的系数）+出版地（乘以一定的系数）。

左右学术影响力的四个因素，权重各不相同。但每个因素各起多少作用、各占的权重应该是多少，也难以一概而定。在不同情况下，各自的影响因子又有所不同。

在研究对象、研究类型和出版流通条件相同的情况下，学术含量的高低是决定一部论著影响力大小的主要因素。比如，20 世纪先后出版过二种《全唐五代词》，一是 1986 年上海古籍出版社出版的张璋等先生编纂的，一是 1999 年中华书局出版的曾昭岷等先生编纂的。这二种断代总集，不仅书名完全相同，而且研究对象、研究类型完全相同，也都是中国大陆两家著名出版社出版的。曾编本比张编本晚出版 13 年，后来居上，学术含量明显高于张编本，所以曾编本的引用率和影响力比张本高，曾编本的被引总数是 57 次，而张编本只有 33 次。

在学术含量相同的情况下，研究对象、研究类型或出版流通条件就成为左右影响力变

[①] 曾昭岷等编《全唐五代词》的影响力低于《全金元词》，其原因不在于研究唐五代词的人比研究金元词的人少，而在于另有一本同名同类型的、即由张璋等编的《全唐五代词》分享了唐五代词原作的引用率。这二部书的引用率（被引数）加起来（57+33=90），就高于《全金元词》（74 次）。

化的关键因素。所以，就会出现前面已分析过的现象：有些学术含量很高的论著，影响力反而远远低于学术含量并不算高的论著。

三、 CSSCI 作为评价体系的局限性

既然我们肯定地说，只有在类型相同、研究对象大体相同的情况下，学术含量（价值）才是决定论著影响力的主要因素；如果研究类型不同、研究对象不同，学术含量就不是决定成果影响力的主要因素，那么，要用在 CSSCI 中的引用率来比较、评估论著影响力的大小，就只能是在同类型的论著中进行比较，如果不分类型、不分对象，仅凭 CSSCI 的引用率这一项指标来衡量评价所有论著的影响力，是不公平、不科学的。根据 CSSCI 引用率，来衡量评估研究对象和类型都相同的论著的影响力，具有可比性，是可行的，但衡量评估不同类型论著的影响力，却没有可比性，是不可行的。

既然我们可以肯定地说，学术影响力不等于学术含量、不等于学术水平，不等于学术贡献，那么，将学术影响力等同于学术含量、学术贡献，用 CSSCI 的引用率作为唯一的指标来衡量评估论著的学术含量、学者的学术水平或学术贡献，是不可科学的，也是不公平的。

如何完善 CSSCI 的评价体系，还需要各个领域的学者来探索。

清初古文三大家与清初文坛格局

佛山科学技术学院 中文系　李婵娟

摘　要：享誉清初文坛的古文三大家侯方域、汪琬、魏禧虽个性鲜明、文风迥异，却因宋荦编选的《国朝三家文钞》而并称数百年，并成为清初文坛多样化风貌的典型代表。历来文人对三大家地位排序的争议不仅表现了文坛对三家总体成就和地位的体认，也说明清初文坛缺乏统一的评判标准，这也恰是此时期诗文选本大多以诸子集合的方式出现的原因之一。

清初古文三大家不仅因其突出、迥异的艺术风格成为清初多样化文坛的典型代表，而且其扭转、改造文风的努力也给清初文坛带来新的气象，尤其是他们对经史、易学等实学的重视与提倡受到清代儒林的大力追捧，并对清初经世文风的最终形成起到了推波助澜的作用。具体来说，三家对清初文坛的贡献，不仅在于从理论、创作上对明末文风加以批判、变革，提倡在文章中注入深刻的社会现实内容，呼唤文士的社会责任感，更重要的是，他们并没有因为强调文章的社会功用而忽视文章的艺术审美价值，而是努力地探寻“文”与“道”的最佳平衡点。这既不同于明末文章因一味讲求文采和技巧而缺乏现实意义的空疏浮华之风，也异于顾炎武、黄宗羲、王夫之等过分重视文学的社会教化功能而忽略文章的独立性和审美价值的行为。他们对散文这一文学形式本体的尊重是同时代其他文人难以比拟的，故他们对清初经世文风的形成起到了不可替代的主导作用。

三大家之不同文风实际上代表了清初古文发展的不同阶段。侯、魏作品更多的是动荡时代的产物，汪文则是由动荡走向盛世的标志。从侯方域之文到魏禧之文再到汪琬之文，不仅体现出“道”的凸显和作家“才性”的式微，也表现了礼法的日益凸显和情感克制的日渐加强，还可明显看到清初古文对小说、戏曲等民间文学吸收与融合的趋势被有意识地打断，醇雅洁净的文风日益建立。这一过程昭示出古文由明清之际的多样化风貌向清代盛世桐城派正统文风逐渐转变的发展脉络。从整个清代散文发展史的角度来看，他们的探索与努力，在一定程度上为后来桐城派的形成开辟了路径。就这个意义上说，三大家的创作实践直接影响着清初文坛的格局变化，并决定了清代散文的流变与走向。

关键词：清初古文三大家　经世致用　清初文坛　桐城派